Vol. XXXVIII Juillet 1956

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

*CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES*

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienhe (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 1.000 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 1.500 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 20.000 francs une fois versés pour les membres donateurs (30.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **700** fr. — Étranger : **1.000** fr.
Abonnement (un an) France : **1.200** fr. — Étranger **1.700** fr.

GIOVANNI CAMILLO MAFFEI ET SA LETTRE SUR LE CHANT [1]

PARMI les nombreux auteurs qui, au XVIe siècle, ont traité de l'art du chant, Giovanni Camillo Maffei occupe une place un peu spéciale. Ce chanteur qui était aussi un médecin et un philosophe réunissait en effet toutes les connaissances nécessaires à une bonne étude de la voix car, comme il le dit lui-même, celui qui veut disserter avec autorité sur ce sujet « fa di mestiere che non solo Musico sia, ma anchora dottissimo medico e filosofo [2] ». C'est ainsi que lui-même joint à l'expérience du musicien, les justes observations du physiologiste et les conseils précieux du médecin. Le domaine du philosophe est à vrai dire moins original et constitue le tribut que tout humaniste devait alors payer à l'Antiquité en se réclamant d'Aristote ou de Galien, règle à laquelle Maffei ne faillit point. La musique n'y gagne guère. Cependant, c'est à ces trois titres (médecin, philosophe, musicien) qu'il doit la grande réputation dont il semble avoir joui auprès de certains de ses contemporains. Si Scipione Ammirato, dans un dialogue où il examine les devises de quelques personnages célèbres, prête à Maffei « medico » une devise construite sur un jeu de mots douteux grossièrement illustré par un peintre napolitain [3], il adresse quelques mois plus tard une lettre d'excuses à notre auteur pour l'avoir ainsi maltraité car « l'isperienza, e grandezza delle sue virtù mi mostra chiaro, che V. S. merita d'esser celebrata con lettere d'oro [4] ». C'est aussi

1. *N. D. L. R.* — L'article de N. Bridgman ainsi que l'article suivant de Fr. Lesure étaient destinés aux Mélanges que la Société Suisse de Musicologie avait projeté de dédier à Jacques Handschin à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, projet, que la mort du dédicataire n'a pas permis de réaliser. Ces deux études sont publiées ici en hommage à la mémoire du savant professeur de Bâle.

2. G. C. MAFFEI, *Lettere*, Napoli, 1562, p. 29. Voir plus bas, p. 18.

3. S. AMMIRATO, *Il Rota overe dell'imprese*, Napoli, 1562, p. 57.

4. G. C. MAFFEI, *Lettere*, p. 141.

l'admiration qui a poussé Valerio de' Paoli, sur le conseil du médecin Cola Pignuoli, à réunir et à divulguer les écrits de Maffei sur la philosophie, la médecine et la musique, bien dignes de l'esprit universel de ce « nouveau Chiron [1] ». C'est ainsi que paraît, dédié par l'éditeur à Giovanni di Capua comte d'Altavilla, l'ouvrage suivant : DELLE LETTERE DEL / S.or GIO. CAMILLO / MAFFEI DA SOLOFRA. / LIBRI DUE. / Dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia, / e di Medicina, v'è un discorso della Voce / e del Modo, d'apparare di cantar di / Garganta, senza maestro, non / più veduto, n'istam / pato. / Raccolte per Don Valerio de Paoli / da Limosano. / IN NAPOLI / Appó Raymundo Amato. Anno D. 1562 [2].

Cet ouvrage en deux tomes contient, outre trois lettres adressées à Maffei lui-même, quarante-quatre lettres écrites par celui-ci à des correspondants divers, tous semble-t-il de la région de Naples et appartenant au petit cercle qui fréquentait chez les Orsino ou chez le comte d'Altavilla, parmi lesquels le célèbre médecin botaniste Bartolomeo Maranta et aussi Giambattista Della Porta, le fameux auteur de cette *Magia naturalis* parue quatre ans auparavant et dont les traductions couraient déjà le monde. Il s'agit de ces lettres comme aimaient à en échanger les humanistes d'alors où le lyrisme de la confidence côtoie l'universel du savoir et où tous les sujets sont effleurés : la philosophie, la médecine, les femmes, la musique. La première de ces lettres, qui occupe à elle seule soixante-seize pages et qui sera l'objet de cette étude, constitue un véritable petit traité du chant orné tel que le pratiquaient alors les chanteurs italiens. C'est elle surtout qui semble avoir décidé l'éditeur à la publication, comme le montre bien le sous-titre qu'il a choisi. Ce Valerio de' Paoli était lui-même connaisseur en musique et son frère Luigi, mort à dix-sept ans quelques années auparavant, était un habile joueur de viole et avait été le disciple de Fabrizio Dentice [3].

L'œuvre imprimée de Maffei ne s'enrichit pour nous que d'un deuxième ouvrage, sorte de traité que l'on pourrait appeler « De natura rerum » et dont la diffusion semble avoir été moins confidentielle que celle des *Lettere* si l'on en juge par les deux rééditions qui en ont été faites neuf et trente-sept ans plus tard [4]. Assez

---

1. *Id.*, p. 228, lettre de V. de'Paoli à Maffei datée du 15 août 1561.
2. On ne connaît que trois exemplaires de cet ouvrage : Paris, Bibliothèque nationale et Bibliothèque du Conservatoire ; Bologne, Biblioteca del Conservatorio.
3. G. C. MAFFEI, *Lettere*, p. 225.
4. *Scala naturale overo Fantasia dolcissima di Gio. Camillo Maffei da Solo-*

curieusement, dans ce livre, dédié lui aussi au comte d'Altavilla pour répondre à son désir « di sapere le cose del mondo », et où tous les sujets les plus divers et les plus inattendus sont considérés (la dimension des étoiles, la nature de la neige et de la pluie, pourquoi il n'existe pas d'hommes à peau verte..., etc.), il n'est jamais question de musique. Notre auteur n'aurait-il donc été musicien que par aventure ? Il est bien difficile de répondre et, à vrai dire, on ne connaît que peu de choses sur lui car, malgré la diffusion que l'édition aurait dû donner à son œuvre, il semble être rapidement tombé dans l'oubli. Dès 1601, Scipione Cerreto néglige de le citer dans la liste qu'il établit des musiciens qui ont vécu à Naples depuis l'année 1500 [1]. Les dictionnaires l'omettent généralement et même les histoires de la musique à Naples l'ignorent [2]. Pour Martini, dans sa *Storia della musica*, il n'est qu'un nom. Cependant il a droit à quelques lignes dans la *Biblioteca Napoletana* de Toppi où seul son deuxième ouvrage est cité [3], et Minieri Riccio, qui ne mentionne aussi que la *Scala naturale*, le dit versé en philosophie et en mathématiques et ajoute qu'il refusa les postes les plus importants à l'université de Padoue et de Rome et qu'il fut à Venise l'objet des plus grands honneurs [4], ce dont pourrait bien témoigner le fait que la *Scala* fut justement publiée dans cette ville. Les *Lettere*, imprimées à Naples, cité dont le rayonnement au XVIe siècle était évidemment beaucoup moins grand que celui de Venise, ne sont jamais mentionnées [5], non plus que la qualité de musicien de Maffei. Pourtant, Girolamo Fantini dans sa méthode de trompette publiée à Francfort en 1638, *Modo per imparare a sonare di tromba*, intitule une de ses pièces : *Esercizio di Passagi detto il Maffei*. Au siècle dernier, Gaspari reconnaît que la lettre sur le chant mériterait de voir le jour « pour faire connaître au monde le mérite de ce médecin-musicien [6] », tandis que, plus récemment,

---

fra, intorno alle cose occulte e desiderate nella Filosofia, Venetia, Gio. Varisco e compagni 1564. (Rééd. en 1573 et 1601.)

1. S. CERRETO, *Della prattica musica vocale et strumentale*, Napoli, 1601, p. 154 : « Nomi de i musici napolitani e compatrioti, che sono stati in questa città di Napoli dall'anno 1500 in fino al di d'oggi. »
2. Cependant le Marchese di Villarosa le cite à la p. 108 de son ouvrage : *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, Napoli, 1840.
3. C. TOPPI, *Biblioteca napoletana*, p. 142.
4. C. Minieri RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, 1844, p. 186.
5. Sauf par MARTINI et VILLAROSA, *op. cit.*
6. *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, vol. I, Bologna, 1893, p. 319.

celui-ci est cité comme « le premier physiologiste musicien [1] ». Si les musiciens parlent peu de Maffei, les médecins, eux, l'ignorent totalement et même le médecin et musicologue belge Van Doorslaer ne le cite pas, bien qu'il commence à Galien la liste de ses « médecins-musiciens » [2].

C'est donc des écrits de Maffei lui-même qu'il faut essayer de tirer les quelques renseignements qui nous permettront de recréer le personnage. Une seule chose est sûre : il est originaire de Solofra, petite ville de Campanie entre Naples et Avellino [3]. Il y séjourne fréquemment et ne cesse d'en vanter le climat salubre et la vie tranquille qu'il y mène au doux murmure des ruisseaux sous l'ombre fraîche des châtaigners. Cependant nous savons aussi qu'il est à Naples au service de Giovanni di Capua conte d'Altavilla, ainsi que lui-même nous l'apprend lorsqu'il se réjouit de « la servitù che tengo con l'Illustrissimo S. Conte d'Altavilla [4] » et cela, sans doute, au titre de médecin car tel semble bien avoir été son métier puisqu'il écrit à son frère « son medico non meno di me istesso che degli altri [5] ». S'il reste le plus souvent chez Altavilla (il y est encore en 1573), il est aussi appelé chez d'autres malades où il séjourne jusqu'à ce qu'ils aient recouvré la santé. De plus ses lettres sont pleines de conseils médicaux, de précisions physiologiques mêlées de considérations abstraites qui le classent parmi ces « medici filosofi » alors si recherchés. Sa profession lui a procuré peu de joies et il se plaint d'avoir passé tant d'années au service de cette médecine « douteuse et fausse » qui ne lui a apporté aucune certitude scientifique, ne lui a jamais permis d'établir un pronostic sûr et de réaliser ainsi cet idéal de la connaissance exprimé par le seul mot dont il orne en guise de maxime le portrait que nous possédons de lui, « Lucidior ». (Pl. I.) Il est d'ailleurs porté à l'hypocondrie et la longue lettre qu'il écrit au Père Teofilo Tusco sur la tristesse de ses jours, la mélancolie de la vieillesse qui vient et l'insatisfaction qu'il ressent à tous les instants, constitue un admirable morceau de psychologie littéraire [6].

---

1. A. Carapetyan, *Music and medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries* (D. M. Schullian et M. Schoen, éd. *Music and medicine*, New York, 1948), p. 134.
2. G. Van Doorslaer, *Médecins musiciens et musicographes*, Anvers, 1921.
3. Les Archives de Naples ne conservent aucun document sur Maffei et je remercie le Surintendant de ce dépôt qui a bien voulu effectuer les recherches à ce sujet. De Solofra, je n'ai reçu aucune réponse.
4. G. C. Maffei, *Lettere*, p. 201.
5. *Id.*, p. 146.
6. *Id.*, p. 195 et suiv.

En somme, Maffei nous offre un des meilleurs exemples de ce qu'était alors la condition sociale d'un travailleur intellectuel, gagnant sa vie par la pratique de son métier, écrivain et philosophe à ses heures, poète aussi (il fait un « madrigaluccio » sur la beauté de la comtesse d'Altavilla) [1], musicien enfin, comme tout homme cultivé se flattait de l'être. La lettre qu'il adresse au compositeur Rocco Rodio et dans laquelle il lui demande de lui envoyer quelques-unes de ses œuvres, montre bien l'intérêt qu'il accorde à la musique [2]. Mais ce titre de musicien, il semble qu'il l'ait porté plus loin que la simple inclination d'un esprit éclairé, puisqu'il joue d'une « ribecchina » et qu'il est surtout un chanteur habile. Il arrive qu'on lui demande et même qu'on lui « commande » de jouer ou de chanter [3], ce qui nous permet de supposer qu'il exerçait peut-être la musique comme un second métier. Nous savons qu'Altavilla prenait un plaisir tout particulier à la musique [4] et qu'il y avait chez lui des séances de chant ; il n'est donc pas surprenant qu'il se soit assuré les services de cette sorte d'homme probablement assez rare, un médecin musicien. Maffei n'est pas non plus toujours satisfait de sa condition de musicien et il lui arrive de souhaiter « d'esser più tosto sagrestano di San Terme, che musico [5] ».

C'est à la demande de son protecteur Altavilla et à son usage que Maffei a rédigé cette longue lettre sur le chant qui lui permet de faire état et de sa qualité de médecin et de son expérience de chanteur, puisque, dans la première partie il traite de la physiologie de la voix, tandis qu'il donne ensuite l'exposé proprement dit de sa méthode d'orner le chant ou, comme il le dit « di cantar di gorga » ou « di garganta ». L'auteur (et son éditeur le dit aussi) se vante de ce que personne avant lui n'ait écrit sur le sujet, ce qui n'est pas tout à fait vrai, puisque Ganassi et Ortiz entendent aussi pour la voix les « diminuzioni » et les « glosas » qu'ils destinent aux instruments, que Petit Coclico oppose déjà le « simplex cantus » au « coloratus cantus » et que Finck, dans le chapitre de sa *Practica Musica* qu'il intitule « De arte eleganter et suaviter cantandi », enseigne comment orner les différentes voix d'une composition polyphonique [6]. Mais Maffei peut à juste titre se flatter d'être le

---

1. *Id.*, p. 231.
2. *Id.*, p. 182.
3. *Id.*, p. 199.
4. S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, Fiorenza, 1580, p. 63.
5. G. C. Maffei, *Lettere*, p. 199.
6. Voir I. Horsley, *Improvised embellishments in the performance of Renaissance polyphonic music*, dans *Journal of the American musicological society*, 1951, p. 3 et suiv., qui donne la bibliographie sur le sujet.

premier à publier un traité consacré uniquement à la voix et dont le caractère pratique est également remarquable parce que l'œuvre émane d'un chanteur. L'heure propice à l'étude, les voyelles les plus favorables aux vocalises, les conseils pour le souffle et autres tracasseries bien connues des chanteurs y sont traitées avec clairvoyance. Maffei est aussi le premier à faire usage du terme de *passaggi* qui jouira ensuite de la plus grande faveur et sera repris en tout cas par Bovicelli, cet autre chanteur qui écrira trente ans plus tard sur le même sujet. Il se distingue aussi de ses confrères parce qu'il n'a pas comme eux la prétention d'être un maître. Il est un amateur dont la seule ambition est d'apprendre à chanter « senza maestro ». *Echo* et un miroir, voilà les seuls professeurs qu'il propose à l'élève auquel il suggère d'aller s'exercer à cet effet dans quelque vallée rocheuse qui lui renverra immédiatement la critique de ses essais. Enfin la qualité de médecin de l'auteur achève de faire de cette méthode une œuvre originale. Tout le chapitre sur la physiologie de la voix — bien qu'évidemment peu utilisable — n'en était pas moins neuf à cette date et les conseils médicaux sur lesquels Maffei termine, faisant ainsi généreusement profiter son lecteur de son expérience de praticien, donnent une idée de la thérapeutique du moment.

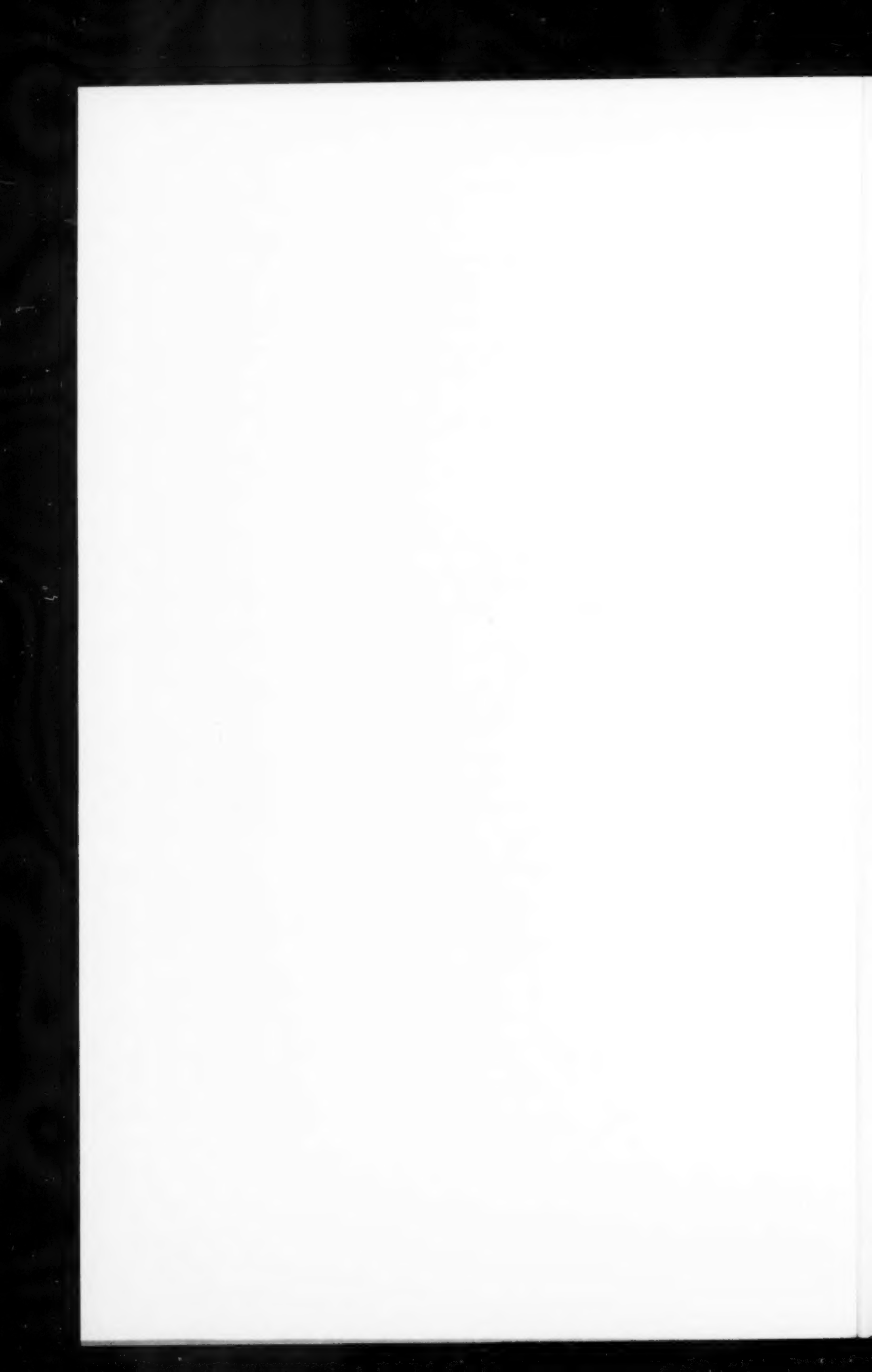
Il s'agit donc d'un petit manuel qui est tout autant le témoignage précieux d'une intelligence qu'un simple document musical. Toutes choses qui justifient — du moins je l'espère — la publication de la lettre de Maffei qui est donnée plus loin [1].

On peut se poser une fois de plus, à propos de l'essai de Maffei, la question toujours troublante de l'usage que l'on faisait en réalité de ces *passaggi* et remettre encore une fois en vedette le problème de l'interprétation. Il serait bien dangereux d'être trop catégorique, mais il serait également inadmissible de penser que ces ornements n'étaient jamais observés et que tant de musiciens auraient ainsi « gratuitement » élaboré des méthodes d'un style qu'on n'employait pas, alors que nous savons combien la liberté laissée à l'interprète était grande. Comme le dit Handschin, « il faudrait... se rappeler la grande liberté qu'autrefois on laissait aux interprètes musicaux... Dans les temps reculés, le compositeur livrait son œuvre aux exécutants pour que ceux-ci achèvent de la travailler ou de l'arranger [2] ». On peut en déduire qu'il n'y avait pas de règles fixes pour l'inter-

---

1. B. Ulrich a publié quelques extraits en traduction, dans *Die Stimme*, III, 1908, p. 10.
2. J. Handschin, *Histoire de la musique*, dans *Musica aeterna*, Zurich, 1948, I, p. 128.


LVCI
DIOR



prétation d'une œuvre et même d'un genre, et que celle-ci variait avec le goût personnel de l'artiste et de l'auditoire. Maffei lui-même va d'ailleurs nous fournir dans une de ses lettres une sorte de réponse lorsqu'il décrit les hésitations d'une assemblée à laquelle on propose un divertissement musical : « ... uno vuole sentire sonare la chitara, un'altro la lira, il S. Anello vorrebbe il violone, il S. Achille la leuto, quello desiderarebbe intendere il suono senza molte fughe, quell'altro vorrebbe contraponto, e fughe assai. Lo S. Giovan Luigi il canto più ch'il suono. M. Cola Piero, il suono più ch'il canto, un biasimara la gorga, un'altro non vorrebbe sentir se non passaggi di garganta, un lodar il cantar dolce, e soave, un'altro il cantar nella cappella. Io non saprei in fine come sodisfare [1]. » Mais, alors comme aujourd'hui, ce qui comptait c'était la perfection de la technique et la vérité de l'expression car, ainsi que continue notre auteur, toutes ces discussions importent peu « à rispetto del cordoglio ch'io sento quando la prima si fracassa, quando la corda è falsa, quand'alcuno del conserto distona, o non proferisce la parola, il semitono, il bemolle, et ogni altro accento [2] » et sans doute s'agissait-il avant tout de jouer ou de chanter « musicalmente », comme le dit si bien Valerio de' Paoli [3]. En tout cas, pour Maffei, « il vero modo di cantar cavaleresco, e di conpiacere all'orecchia, è il cantar di gorga [4]. » Et un tel avis ne saurait être négligé car il n'émane pas d'un de ces théoriciens toujours en retard sur leur temps et qui se tiennent plus près des vérités abstraites que des réalités, mais d'un exécutant qui se produisait dans les cercles musicaux de Naples. Il cite comme partageant son avis quelques compositeurs parmi lesquels Stefano Lanno (ou Lando), Rocco Rodio, et surtout Giovan Domenico da Nola et Giovan Tomaso Cimelli ont laissé des œuvres estimables [5]. Maffei reste d'ailleurs très modéré dans l'emploi de ces ornements et il blâme ceux qui ne s'appliquent qu'à « passeggiare », car ces passaggi ne doivent se faire qu'aux cadences et pas plus de quatre ou cinq fois dans le cours d'un madrigal, de telle manière que la ligne mélodique soit respectée et que l'harmonie reste claire [6]. Nous sommes donc encore loin des chanteurs de la fin du siècle (comme Bovicelli par exemple) pour lesquels aucune mesure ne saurait être chantée sans des

---

1. G. C. MAFFEI, *Lettere*, p. 198 et suiv.
2. *Id.*, *loc. cit.*
3. *Id.*, p. 225.
4. *Id.*, p. 78. Voir plus bas, p. 33.
5. *Id.*, p. 78. Voir plus bas, p. 33.
6. *Id.*, pp. 58 et 59. Voir plus bas, p. 28.

passaggi dont la complexité exige des exécutants une virtuosité qui ne pouvait manquer de défigurer la composition. Il s'agit ici d'un homme de goût pour lequel la science de l'interprète ne doit pas l'emporter sur l'art du compositeur, et d'un chanteur épris de son métier pour qui « non è perfetta beltà, dove la voce non è sonora e dolce [1] ».

Nanie BRIDGMAN.

N. B. Dans les exemples musicaux contenus dans cette lettre, les clefs originales ont été remplacées par les clefs usuelles. Le madrigal de François de Layolle [2], *Lasciar il velo*, a été mis en partition, mais sans réduction des valeurs. Pour *Vago augelletto*, la partie de Superius étant seule donnée par Maffei, il n'a pas semblé nécessaire de modifier la notation originale non plus que le placement des paroles.

ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNOR CONTE D'ALTA VILLA [3]

La Dolce Armonia dell'amenissimo canto, il qual s'intende in casa di V. S. Illustrissima, nell'hore à tale essercitio destinate, l'hà forsi parata inanzi occasione di domandarmi della voce, e del modo che si potria tenere accioche di passaggiare con la gorga senza maestro apparar si potesse. Ma vedendo io dell'una, e dell'altra domanda, la risposta non meno ad esprimersi malaggevole, che lunga à raccontarsi, sono stato di parere di dimostrare à V. S. in questa carta piu tosto ch'à bocca, cio che ne sento. Et son certo, che quanto à chi non intende, recara noia questo mio discorso, tanto à V. S. apportarà diletto. Il che mi si promette si dalla bella intentione che tiene di voler essere à gli altri soperiore, non per altro mezzo, che per il sapere, e si anchora, per che non credo, che nella filosofia, o nella medicina, potesse occorrer cosa, che di questa fusse à saper piu bella, et necessaria. Poi ch'ogni huomo parla, e volesse Iddio che si sapesse come, senza sparger le parole al vento, che conoscendosi la voce nascere dalla imagginativa, come da sua principale operatrice, si doverebbe molto bene imagginare à che proposito si dicesse inanzi ch'uscisse fuora la parola. Ma lasciando questo a' filosofi morali, dico che Platone, Democrito, Anassimandro, e gli stoici variamente diffi-

---

1. *Id.*, p. 132.
2. Publié dans : *Cinquanta Canzoni a quatro voci di M. Franciesco de Layolle... Impresse in Lione per Jacopo Moderno* (s. d.) Publié aussi (le plus souvent sous le nom de Layolle) dans : *Il Primo Libro di madrigali d'Archadelt a quatro voci... In Venetia Apresso Antonio Gardano 1546*, et dans les nombreuses réimpressions de cet ouvrage jusqu'en 1654. [*Voir* Vogel.]
3. Je veux remercier ici Claudio Sartori qui a bien voulu relire les épreuves de la lettre de Maffei.

norono la voce. Ma perche il vero secretario della natura Ari [stotele] in questa, si come in ogni altra cosa, tocco l'ultimo segno, per questo ho deliberato (posti da parte gli atomi et altri pensieri di costoro) alla sua dotta, e vera diffinitione appigliarmi. E dunque (dice egli ne' suoi libbri dell'anima) la voce, un suono caggionato dall'anima, per la ripercossione dell'aria nella trachea, à fine di significare alcuna cosa. Ma volendo io questa determinatione perfettamente dechiarare, è necessario ch'isprima molti arteficij della natura, à sapere bellissimi, e primieramente quante cose si richiedeno à far la voce, et à qual potenza dell'-anima la voce si riduce, com'à sua principale facitrice. Il che, per voler'io con brievi, e chiare parole dire, toglio quello che lascio scritto Galeno nel suo libretto della dissettione de gli organi della voce, cioè, ch'in tutte l'opere, ch'in questa vita si fanno ; è forza che queste tre cose vi concorrano il maestro, l'instromento, e la materia, si come dicendo per essempio ; Per voler fare un vase di rame, v'è necessario l'Artefice ; il qual è'l Fabbro. V'è necessario l'instromento ; il quale è l'incudine, e lo martello ; E v'è necessaria la materia ; perche nè lo maestro, nè l'instromento fariano effetto alcuno, s'il rame non vi fusse. Et applicando questo alla voce, come del nostro ragionamente radice, dico che gli Artefici sono le potentie dell'anima nostra ; e l'instromento, è la Trachea o (per più chiaramente dire) la canna della gola, e la Materia, è l'aria (quella dico), che da noi è chiamata spirito, o fiato. Ma perche credo che V. S. habbia nell'animo suo pensiero di domandarmi, quante sono le potentie dell'Anima ; e da quale di quelle la voce si fa. Per questo, per dirne solo quanto à cotal ragionare s'appartiene, gli dico, che per hora, due sono le potentie dell'Anima, lasciando da parte tante divisioni ; che da Medici, e da filosofi si fanno ; cioè, la naturale, e la sensitiva (si come nello libro delle cause, de gli Accidenti Gale. [no] disse) Et intendo per la naturale, quella che fa l'ufficio suo senza nostra industria, et elettione, si com'è la virtù che tira il nodrimento, la virtù che lo ritiene, la potenza che lo diggerisce, e quella anchora che manda fuora gli escrementi ; le quali potenze, che possano senza nostra industria operare, il sonno ci dimostra, nel quale elle per loro istesse operano. E per la sensitiva, intendo il vedere, il gustare, l'udire, il toccare, l'imagginare, il ricordare, et altre delle quali, non è necessario dire, si come non è necessario anchora, dire dell' anima intellettiva, conciosia cosa ch'à questo proposito della voce non faccia. E di queste già dette Potentie, la maggior parte, è volontaria, cioè, stà nel voler nostro di farsi, o no. E volendo ridurre la voce alla sua potentia basterà per hora dire, che sia effetto dell'Imagginativa, come di Potentia volontaria ; il che ci sia in noi medesimi palese, poi parliamo con imagginatione d'esser'intesi, et all'hora quando che noi vogliamo. Ma perche si richiede la ripercussion dell'aria, come nella diffinitione habbiam veduto ; per questo à far la voce, vi è ancho necessaria la Potentia motiva del petto, dalla quale l'aria si muova. Onde, perche prima s'imaggina quello che s'hà da dire, e poi si muov'il petto à far la voce ; si puo veramente conclu-

dere, che la Potentia motiva del petto, siano cause principali della voce. E che la Potentia motiva sola non possa far voce, la tosse ce lo dimostra, la quale fandosi senza imagginatione di significare, quantunque vi concorra la motiva del petto, non puo nè da Medici, nè da Filosofi chiamarsi voce : et questo per hora basti, per non generar confusione, che nel ragionar seguente, di cosi bello magistero s'havra più chiara luce. Soccede hora ch'io dica, per qual cagione sia ad alcuni animali, e non à tutti conceduta la voce, et in qual modo, ella si formi ? E per voler questo compitamente dimostrare, è necessario dire quello ch'Aristotele nel suo secondo libro dell'Anima, e Gal. [eno] ne'suoi volumi dell'uso delle parti del corpo humano dissero, cioè, che tutti gli Animali che caminano, et hanno sangue, hanno ancho il polmone, e sono caldissimi ; Perche havendo dato la natura lo polmone per cagione del core, ne siegue che dove sia quello, si ritrovi questo. Et essendo il core principio e vase di calore, fu necessario che gli fusse di due cose proveduto, cioè, d'alcuno rifriggerio, accio che non s'havesse infiammato per lo soverchio caldo, e d'alcuno modo di poter isfogare, e mandar fuora le superfluità, e fumi, ch'in esso per lo continuo fervore del sangue si generano. Onde furon fatti duo contrarij movimenti ; l'ispiratione dico, e l'espiratione cioè (per dir più chiaro) l'allargare, e lo stringer del petto, à l'uno, et à l'altro effetto molto giovevoli. Percioche per la dilatatione del petto si tira l'aere che raffredda, e tempra la soverchia caldezza del core, e per lo stringere si manda fuora tutto'l fumo, e tutti gli escrementi ch'ivi si trovano. E lascio di dire le varie openioni d'Asclepiade, Prassagora, Diocle, Ephilistione, Erasistrato, e d'altri molti sopra della caggione per la qual ci sia stato il respirar concesso, si come lascio anchora di dire, in qual modo nodrisca gli spiriti del cerebro, (come cosa non dico à saper non bella) ma in questa occasione forsi soverchia. Habbiamo dunque fin'à qui veduto quanto sia lo respirar necessario à gli animali. Ma mi potrebbe esser detto, s'il core per conservation della vita, tien questi movimenti per qual causa lo polmone gli fu messo attorno ? per questo rispondo ch'il polmone è ministro del core ; et accioche s'intenda in che cosa gli faccia servigio deve saper V. S. che s'il core havesse à tirar l'aria, che subbito subbito arrivasse ad esso senza il mezzo del polmone, ne seguirebbono molti, e non piccioli danni e prima, ch'essendo la respiratione necessaria alla voce (com'hà inteso V. S. et appresso meglio intenderà) non si potria lungo tempo continovare il ragionare ; poi che per la molta necessità c'havrebbe il core del refrigerio ; bisognaria molto spesso respirare ; et usandosi questo movimento cosi spesso, mancarebbe la voce, che già (come chiaro si vede) quando si parla non si respira, e questo sarebbe molto incommodo al ben vivere, poi che non potria l'huomo il suo bisogno esprimere.

Appresso ci sarebbe vietato il sommergersi sotto acqua, per dubbio di suffogarci, e finalmente, se ci ritrovassimo in luogo dove fussi fumo, o polvere, non potendo ritenere il fiato, sariamo costretti à morire. E s'alcuna volta (come spesso accade) occorresse à passar per luoghi

dove fusse l'aere da la corrottione di qualche animal venenoso, overo d'altra mala qualità infetto, bisognarebbe per forza tirar quello, si che ne potria facilmente seguir la morte. E per questo la madre Natura, governata dal sommo Iddio, accioche fossimo di qualsivoglia commodità partecipi, puose intorno al cuore lo polmone, nel quale si trattiene, e si prepara l'aere inanzi ch'entri, e nel quale anchor si conservano quelli aerei spiriti, ch'il detto rifrigerio porgono. Onde essendo il polmone quasi una doana, dalla quale il core il suo bisogno tira : ne siegue che, non è necessario cosi spesso spesso, respirare, et potendosi per qualche spatio ritenere, si tolgono tutti i sopradetti inconvenienti. Et accioche s'havesse potuto comodamente fiatare, e formar la voce, fu aggionta al polmone la canna, onde l'operationi del polmone sono due ; delle quali, l'una cioè lo fiatare, è necessario per la conservation della vita, e l'altra, cioè la voce, è utile solo per più comodamente vivere ; poi che gli animali, con la voce, la loro volontà dinotano, ma non per questo non potriano senza la voce vivere. E se V. S. mi dicesse, poi che del core, del polmone, della canna, e del fiatare tanto detto m'havete : dite un poco in qual modo la voce si fa ? Io gli risponderei, ch'à far la voce si richiede la ripercussione dell'aere, si come nella diffinitione è stato detto, et accioche questa fatta si fosse, fu necessario nel capo della canna fare molte cartilaggini, molti nervi, e molti moscoli, accioche le cartilaggini hora chiuse, et hora aperte da i nervi e moscoli facciano i due già detti effetti, cioè, tirino l'aere al core, e formino la voce. Et accioch'io, e V. S. rimanga sodisfatta, resti contenta udire come. Il capo de la canna è composto di tre cartilaggini, delle quali la più grande à guisa di scudo à noi si mostra : et è quel nodo, che nella gola di ciascun'huomo si vede, la qual'essendo fatta per difesa di quello luogo cosi dura, e simile allo scudo, si fa chiamare scudiforme. E nella capacità di questa se ne contiene un'altra, fatta per maggior difesa, se pure la prima non bastasse, e questa è senza nome. E dentro di questa, cioè nel mezzo di quello luogo, ve n'è un'altra chiamata cimbalare [1], fatta à similitudine e guisa della lingua della sampogna [2], et in questa si fa la ripercussion dell'aere, e la voce. E non già come disse Homero nella testa, in quel verso Clamorem emisit quantum caput huic capiebat. E perche bisognava il movimento per potere o stringere, o allargare le dette cartilaggini secondo il necessario fosse, fè la Natura, che da quei nervi i quali dal sesto pare discendono allo stomaco, nascesse un ramo, ilquale con i suoi moscoli accompagnato, loro porgesse il detto movimento. E tali nervi, si fanno chiamare riversivi, poi che dallo stomaco alle dette cartilaggini ritornano. Et è il mover loro tanto volontario, che se ne serve il cerebro in quel medesimo modo, ch'il cavaliere della briglia del cavallo. Ma per esser questa cosa alquanto difficile, et oscura, non vo che mi rincresca con una, à questo proposito, molto convenevole essempio

1. Par *cartilagine cimbalare*, Maffei entend *la glotte*.
2. *Sampogna* = chalumeau, flûte. (Latin, *fistula*).

dichiararla. Si come nella sampogna si veggono tre cose, cioè l'otre d'aria, e'l braccio che preme l'otre, e la canna della sampogna, aggiongendovi per quarta la lingua della sampogna, laqual si tiene in bocca, con le dita delle mani per potere hora chiudere, et hor aprire i buchi, secondo il suono richiede ; cosi anchora nella voce queste simili cose si conoscono ; percioche la concavità del petto, e del polmone dove l'aere si richiude ; è simile all'otre. Et i moscoli ch'il petto muovono, si somigliano al braccio, e la canna del polmone si puo senza dubbio veruno uguagliar alla sampogna ; e la cartilagine detta cimbalare, veramente si puo dire che sia lingua et i nervi, e moscoli à quali hora chiudere, et hora aprire appartiene, fanno ufficio de' diti. Et applicando più strettamente questo essempio dico che si come rimbomba il suono nella concavità larga della sampogna per l'aere, il quale da l'otre alla lingua si manda, e da' diti ch'a' buchi soprastanno si ripercuote, e si modera, secondo a chi suona, piace ; cosi la voce risuona nel palato, per l'aere il quale dal petto fin'alla gola si spinge, e si ripercuote, e rifrange dalla fistola cimbalare, e de' nervi, e moscoli dilatandosi, e costringendosi secondo vuole chi la voce fa. Dunque mi dirà V. S. la lingua, i denti, e le labbia non sono alla voce necessarij ? Rispondo, che la voce è molto differente da gli articolati ragionari, perche la voce isprime solamente le vocali ; cioè o, i, u, e, a, et à far questo non si richiede altro, che le sopradette cose. Ma il ragionare alqual'appartiene, congiungendo le vocali con le consonanti, snodar le sillabe (poniam per caso) tù, ba, se, non, e con le sillabe le parole, richiede altre circostanze. La onde non potendosi questo effetto fare senza l'aiuto della lingua, denti, e palato come chiaro si vede, ne siegue, che tali membri non sono, se non à gli articolati ragionamenti necessarij. E quand' alcuno mi dicesse. Poi che la materia della voce è l'aria, che vuol dire, che non sempre quand'esce fuora l'aria co'l fiato, si fa la voce ? Gli direi, che la materia della voce generalmente parlando (per dir come Galeno dice) è l'espiratione ; ma piu propriamente dicendo, è l'espiratione molto copiosa se con violenza mandata fuora. Conciosia cosa che richiedendosi à far la voce, la ripercussione dell'aria, bisogna che con furia eschi fuora, il che quando naturalmente si rifiata, non si fa. Ma saria hoggi mai tempo di far ritorno alla diffinition d'Aristotele, dopo haver tocco quanto per dichiaratione era necessario. Fù dunque ella in questo modo, la voce è un suono caggionato dall'anima per la ripercussione dell'aere, fatta nella gola, con intentione di significar' alcuna cosa. Dove si pone il suono in luogo di genere ; percioche, s'ogni voce è suono, non ogni suono è voce ; si come il suono delle campane ci dimostra, e tutto l'altro che siegue, si mette in luogo di differenza, perche dicendosi, caggionato dall'anima, si fa differente la voce da quei suoni, iquali dall'anima non si caggionano, e s'ha da intendere per l'anima (com'ho detto) principalmente l'imagginativa, et appresso la motiva del petto. E dicendosi che sia caggionato per la ripercussione dell'aria nella gola si fa differente la voce da quei suoni, i quali quantunque si caggionino dalla ripercussione dell'aria, nondimeno, non si fanno nella

gola. E dicendosi ultimamente, con intentione di significar'alcuna cosa, si fa differente da quelle ripercussioni che nella gola si fanno, senza significar, disegno, come nella tosse chiaro si vede. Mi sovviene (dirà V. S.) di domandarvi, à quai animali è conceduta la voce ? Gli rispondo brevemente, che la voce è conceduta solo à gli animali c'hanno la gola, e lo polmone. Onde le mosche, grilli, cicale, farfa'le, et ogni altro animale insetto, per non haver gola, sono privi di voce. E quello romore o susurro che fanno quando volano, non è voce, ma suono fatto dall'ali che percuotono l'aere. E per la medesima ragione, sono privi di voce, i pesci i quali per non haver'il polmone, non solo non hanno voce, ma anchora non rifiatano, et in questo mi perdoni Plinio. Non parlo hora del Delfino, del Balena, del Cane, e di molti altri pesci, i quali hanno il polmone, e rifiatano fuora pero dell'acqua. Et accioche V. S. con questa risposta rimanga compitamente sodisfatta, deve saper che la voce, et il suono, e lo ragionare, sono tre cose molto differenti, come Aristotele, ne' suoi libri della gene. degli animali, dice. Et ecco qui la differenza. La voce è differentiata dal suono, porche, a far la voce si richiede la gola ; laquale a far'il suono non è necessaria, è ancho differente dal ragionare, perche a far la voce, basta la gola, ma al ragionare, non solo è necessaria la gola, ma anchora le labbra, la lingua, i denti, e lo palato senza difetto alcuno, perche altrimente non potriano isprimere le parole. Onde s'alcuni animali hanno voce, e non ragionano, non è per altro, se non perche non hanno questi membri, e se pure gli tengono, non sono à cio proportionati. Si che fu solamente all'huomo conceduto il ragionare, poi che tutti i detti membri con ogni proportione furono concessi à lui. E si V. S. mi domandasse se si ritrova alcuno de gli animali (non dico l'huomo à cui è cosa propria il ragionare) che sia di cio partecipe ? Risponderei quello ch'Aristotele ne dice, cioè che tutti quelli c'hanno quattro piedi, è stato negato il ragionare, e solo ad alcuno de gli uccelli fu dalla natura conceduto à quelli dico, che tengono la lingua mezzanamente larga, e sottile, come si vede ne'chiamati Pappagalli, e come anchora le Piche chiaramente mostrano. Ma mi direbbono i musici, poi che nella voce tanta diversità si vede, conciosia che grandi, e piccole, aspre e dolci, et acute e gravi, da la natura si producono, e con l'arte ancho si fingono, dite di gratia, qual sia di questa diversità la cagione ? Onde volendo non meno ad essi, ch'à V. S. la causa rendere, brevemente quanto da Aristotele, e Gal. se ne vede scritto, ne diro. Sono dunque le differenze della voce (com'à Galeno piace ne' suoi libbri dell'arte medicinale) tre ; cioè grande, e piccola, aspra, e lene, Grave et acuta ; e similmente ne fù da Aristotele ne' suoi libbri della generatione de gli animali, scritto, quantunque un'altra ven'aggionga, cioè la riggida, e la flessibile, intendendo per quella, l'insoave (son costretto per mancamento di propria voce, cosi chiamarla). E per questa, la soave. E benche si potrebbe questa quarta differenza, alla seconda ridurre, nondimeno ancho di lei allungo si dirà. Queste sono dunque le spetie naturali della voce ; e s'alcun'altra se ne trovasse, come la roca, gracile, crassa et altre, si porino facilmente ad alcuna di

queste quattro ridurre. Nè voglio della voce chiamata negra ragionare, essendo cosi per metafora detta. E cominciando da la piccola, e grande, fa di mistiere ch'io ricorra à quello che nello principio di questo discorso è stato detto, cioè, che tre cose concorrono à far la voce ; si come ad ogni altra humana operatione ; le quali sono, la materia, lo maestro, e l'istromento, intendendo per il maestro le potentie dell'anima, cioè l'imaginativa, e motiva del petto ; e per la materia l'aere ; e per l'istromento la canna del polmone. Onde quando l'istromento è largo, e l'aere è molto, e similmente le potentie dell'anima sono gagliarde ; viene conseguentemente la voce à farsi grande ; Conciosia cosa che la molta espiratione fa grande ripercussione nella canna, dallaquale nasce poi la grandezza della voce si come si vede chiaro nelle trombe grandi, dov'è necessario molto fiato, e forza. E s'è vera la regola, che l'un contrario per l'altro si conosce ne puo da questa nascere la causa della voce piccola, percioche dove si trova la canna stretta, e piccola, et aer poco, e poca anchora forza, fa di mistiere che piccola voce si faccia. E questo detto sia per coloro a' quali natura è stata conceduta o l'una, o l'altra. Che se volesse l'huomo di grande fingerla picciola, overo di picciola farla grande ; potrebbe secondo l'aggiongere o mancar delle dette cose à modo suo farlo. Ma perche intorno alla voce grave, et acuta, m'occorrono molte cose à dire ; a quella me ne passo. E dico, che anchora che la voce grave, et acuta sia differente dalla grande e piccola non è per questo, che non possano elle stare insieme ; che molte volte accade, ch'una medesima voce è grande, e grave, grande, et acuta, grave, e picciola, acuta, e picciola. E non entrando nelle varie openioni de gli antichi sopra questo, ma solo alla pura verità venendo in compagnia del mio Aristotele, veramente secretario della Natura. Dico che la voce grande si caggiona dal tardo movimento dell'aere nella canna, si come l'acuta dal veloce, che già chiaro si vede che per la velocità, questa assai piu cha quella si sente e penetra. E volendo di questo tardo, e veloce movimento raggionare, dico che due cause à cio concorrono. La prima è l'aere, come cosa mossa dall'anima. La seconda, è la detta anima, come causa movente dell'aere, et hanno queste due cause tra loro questa proportione, e corrispondenza, che quando l'aere mosso avanza e resiste alla potentia movente, si fa il movimento dell'aere tardo, e conseguentemente è necessario ; che si faccia la voce grave. E quando per contrario, la forza dell'anima avanza e supere l'aere, di modo che velocemente lo spinge, e muove, è necessario che si faccia la voce acuta. E di qui puo nascere la ragione, perche i fanciulli, e le fanciulle hanno la voce picciola, et acuta ; conciosia cosa, che essendo piccola la canna, è necessario che l'aere ch'in essa si contiene sia poco ; onde dalla potentia dell'anima velocemente movendosi, fa la voce acuta, e picciola. E quando V. S. mi dicesse, che se la detta ragione fusse vera, ne seguirebbe, che tutti gli animali che sono nati di poco tempo, havrebbono la voce acuta. Ma chiaramente si vede (oltre ch'Aristotele lo dice) ch'i vitelle, e le vacche, hanno la voce grave, e non acuta. Io gli risponderei quello mede-

simo dicendogli che dal medesimo Filosofo ne fu scritto, cioè ch'i vitelli, e le vacche hanno la canna più d'ogni altro animale grande e larga. Onde l'aere ch'in essa si contiene, bisogna che sia molto, et hanno anchora le forze del petto assai deboli ; Il che avviene a' vitelli per caggione dell'età, nella quale non è troppo vigore, et alle vacche per cagione del sesso da perse debbole, e fioco. E cosi stando nella medesima ragione si conclude, poi che per le dette cause l'aere tardamente si muove, che questa, et ogni altra sorte di simili animali, faccia la voce grave. E se più oltre considerando mi domandasse V. S. per qual cagione, i detti animali mutano la voce di grave in acuta, quando sono all'età perfetta (conditione à tutti gli altri contraria) pervenuti ? Gli direi che quando sono più entrati ne gli anni acquistano molto vigore, per caggion delquale l'aere, per molto che sia, viene ad esser velocemente mosso. Onde risulta poi la voce acuta. E questo sopra il grave, et acuto detto sia ; per quanto dalla natura si concede. Che se volesse alcuna à suo modo fingerlo, si come havendo di natura il basso, e per mancamento di soprano fingesse la voce, chiamata falsetto, potria con fare il movimento dell'aere piu veloce à posta sua farlo. E questo modo di fingere la voce fu solo à l'huomo conceduto, massimamente quando egli ragionando desidera persuadere, e movere, et isprimere il voler suo. E se volesse V. S. sapere quale di queste voci è più perfetta, et à cavaliere più concedente ? gli direi, la grave ; dicendomi Aristotele, che la perfettione della voce, e di qualsivoglia altra cosa, consiste nel soperare, et eccedere. Onde poi che la voce grave eccede, e sopera, e tutte l'altre abbraccia, si deve più perfetta, più nobile, e più generosa riputare.

Hora ragiono della voce aspra, e lene, e per non annoiar V. S. con brevità gli dico, che l'una, e l'altra di queste, si caggiona dall'interna soperficie della canna ; percioche essendo la soperficie equale, e nello suo perfetto, e proprio temperamento, fa la voce lene, et equale, e se per qualche humore ch'in essa invescato fusse, o vero per mancamento di quello ; si fusse dal suo temperamento partita, si farebbe la voce roca, aspra, et inequale. Resta che della voce detta da Aristotele riggida, e flessibile io ragioni, le quali parole, o termini sono latini, et anchora che propria voce nella lingua Toscana non habbiano ; tuttavia per maggior chiarezza, per la voce flessibile, s'hà da intendere (per cosi dire) voce pieghevole ; cioè che con dolcezza si varia in tal maniera, che l'orecchia rimanga sodisfatta. E per la riggida si deve intendere, la dura ch'in modo alcuno piegar non si puo. Onde l'orecchia in udirla si conturba. Potrebbono alcuni ridurre questa sorte di voce, all'aspra, e lene, pure per venir l'una dall'interna soperficie della gola, e l'altra dalla propria materia, e sostanza della medesima gola, lasciando Galeno da parte, il quale (forsi perche la riduce) non ne raggiona, m'accosto ad Aristotele, dalquale di questa voce si fa mentione. Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna ; et intendo per la canna tutte le parti sopradette, che concorrono à far la voce, si che, se quella sarà molle, fara la voce flessibile, pieghevole, e variabile. Ma se per sorte

sarà dura, farà la voce riggida, e dura. Percioche essendo duro l'istromento, non puo (come bisognaria) piegarsi ; si come essendo molle, aggevolmente piegandosi, puo formare, e fingere ogni sorte di voce. E di qui nasce, che molti sono i quali non ponno altra voce ch'il basso cantare. E molti anchora se ne veggono che non sono, se non ad una delle voci del conserto inchinati, e quella con grandissimo fastidio dell'orecchia, appena cantano. E per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch'il basso, il tenore, et ogni altra voce, con molta facilità cantano ; e fiorendo, e diminoendo con la gorga, fanno passaggi, hora nel basso, hora nel mezzo, et hora nell'alto, ad intendere bellissimi. Vorrei (mi dirà forsi) hora ch'i passaggi nominati havete, che posto da parte il vostro Aristotele, ragionaste alquanto, del modo di cantare con la gorga. Gli dico dunque, che nè da gli antichi, nè da' moderni musici, è stato mai scritto il modo di fare idonea, et atta la gola à passaggiar cantando. Nè sono per questo degni di riprendimento ; Percioche quelli come primi inventori, fero pur cosa grandissima, à dare alla musica principio e questi per esser stata la cosa non poco difficile, non l'hanno voluto (o per dir meglio) potuto isprimere. Che (nel vero) chi vuole con la ragione in mano, render conto di ciò ; fa di mistiere che non solo Musico sia ; ma anchora dottissimo medico, e filosofo. Ma lasciando le belle parole, à chi di cicalare si diletta, e togliendo à considerare con ogni diligenza la voce passaggiata. Dico, che tal voce, non è altro, ch'un suono caggionato dalla minuta, et ordinata ripercussione dell'aere nella gola, con intentione di piacere all'orecchia. Dove chiaramente si vede ch'il suono sia genere poich'ogni voce passaggiata, è suono, ma non ogni suono, è voce passaggiata.

E dove chiaramente si vede anchora, che l'altre particelle stanno in luogo di differenza, percioche dicendosi, che la voce passaggiata sia minuta, et ordinata con intentione di piacere all'orecchia, si fa differente dalla minuta voce che si sente nel ridere, e similmente dalla tosse, laquale, quantunque sia minuta, non è pero ordinata, ne à l'orecchia piace. E si fa differente anchora da quelle voci che con ordine, e diminutione si fingono, portando le sillabe delle parole in bocca, si come farebbe alcuno quando dicesse (poniam per caso) Amor, fortuna, &c. In cinque note, cioè, ut, re, mi, fa, sol. Applicando à ciascuna nota, una sillaba, perche questa voce, anchor che sia minuta, et ordinata, e piacevole à l'orecchia, nondimeno per farsi ella con intentione di significare alcuna cosa, cioè, per inferire il sentimento delle parole ; non si può, ne si deve chiamar voce passeggiata, la quale solamente si fa per diporto dell'orecchia. Nè perche tante concisioni in questa diffinitione io habbia messe, si deve dire che tal voce sia specialmente distinta dalle sopradette, conciosia cosa che si riduce alla flessibile, poi che consistendo ella nel sormontar di basso, in alto ; e nello descender d'alto in basso, con la minuta, et ordinata ripercussione dell'aere, non puo nascere, se non da l'istromento pieghevole, e molle. Onde si fà chiaro à tutti, che coloro i quali dalla Natura non hanno la gola molle e pieghevole, non sono atti à far

passaggi, si che ad essi loro poco o nulla questi miei ordini giovevoli saranno.

Or detto dunque, che cosa sia questa voce, et à quale delle sopradette voci si riduca. Vo dire del luogo dove i passaggi si formano. Il luogo dove i passaggi si formano, è quello istesso, nelquale si forma la voce ; cioè la cartilagine chiamata cimbalare, come habbiam veduto ; la qual'hora costringendosi, et hora dilatandosi da' sopradetti nervi ; con l'ordine che V. S. più sotto intenderà, rifrange e ripercuote tanto minutamente l'aria, che ne risulta da tutti lo desiderato cantare. Hora vengo à parare inanzi à V. S. le regole ch'intorno al cantar di gorga, tener si deveno.

La prima dunque regola sia, che colui che vuole abbracciar questa virtù, debbia fuggire, come capital nemica, l'affettatione, percioche tanto è di maggior bruttezza nella musica, che nell' altre scientie, quanto con minor pretendimento si deve la musica essercitare. Nè m'occorre sopra cio addurre altra ragione, che l'isperienza istessa, laqual' ogni giorno ne veggiamo ; conciosia cosa che molti per saper cantare quattro notucce con un poco di gratia, mentre cantano, s'invaghiscono tanto di loro stessi, che i circostanti se ne fanno beffe ; e dopo haver cantato, non meno per la città, con i piedi passaggiano di quello c'hanno con la gorga passaggiato, e vanno tanto altieri, e fumosi, che sono da tutti più tosto schivati, che riveriti. Or fugga dunque la compiacenza di se stesso, senza dare ad intendere che di cio faccia, o voglia far professione.

La seconda regola è, che l'hora nella quale si deve far questo essercitio, sia la mattina, overo quattro, o cinque hore dopo mangiare ; perche nel tempo nel quale lo stomaco è pieno, non puo la canna della gola, esser cosi forbita, e netta come si richiede à mandar fuora la voce chiara, e serena, laquale più di qualsivoglia altra cosa, al cantare di gorga è necesseria.

La terza regola è, che lo luogo dove si deve far questo essercitio, sia in parte nella quale, la solitaria Echo risponda, si come sono alcune ombrose valli, e cavernosi sassi, ne' quali rispondendo ella a chi seco ragiona ; e cantando con chi seco canta, potrà facilmente dimostrare, se buoni, o no i passaggi sono, e fare di viva voce, ufficio.

La quarta è, che non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo ; fuor che la detta cartilagine cimbalare, perche se paiono brutti à noi coloro i quali cantano di gorga crollano la testa, o tremano con le labbra, o muovono le mani, o piedi, ci habbiamo à persuadere che noi facendo il simile, debbiamo parere brutti à gli altri. E di questi ne veggiamo molti i quali, o per poca fatica tolta nel principio, overo perche non si sono accorti del mal'uso, non ponno in modo alcuno, quando cantano, star fermi, et accioche di cio sia avvertito.

La quinta regola è, che debbia tenere uno specchio inanzi à gli occhi, accioche mirando in esso, sia avisato di qualsivoglia accento brutto che quando canta facesse.

La sesta è, che distenda la lingua di modo, che la punta arrivi, e tochi le radici de' denti di sotto.

La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici.

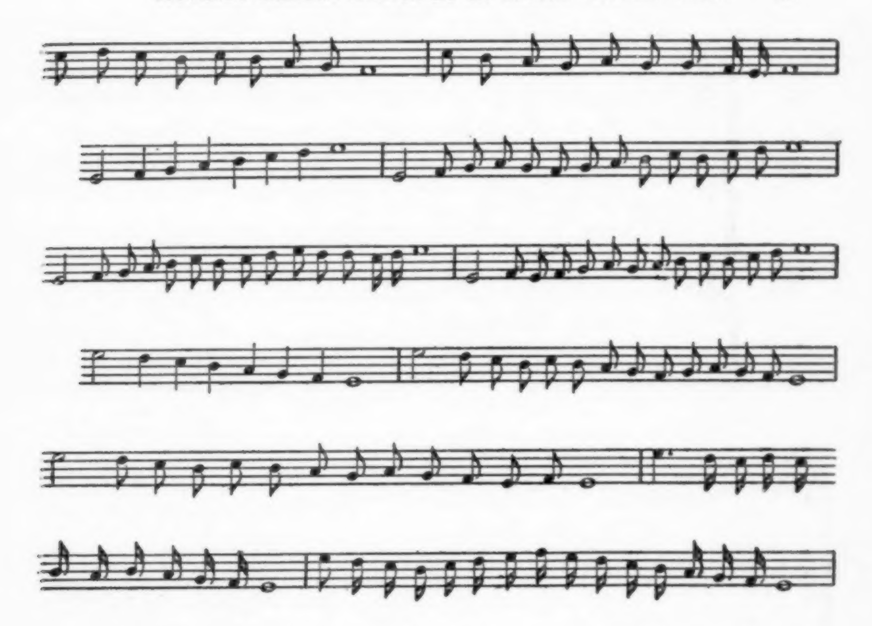
L'ottava, che spinga appoco, appoco, con la voce il fiato, et avverta molto, che non eschi pe'l naso, overo per lo palato, che l'uno, e l'altro sarebbe error grandissimo.

La nona, che voglia conversare con quelli, che con molta leggiadria cantano di gorga, perch'il sentire, lascia nella memoria una certa imaggine, et idea, laquale porge aiuto non picciolo.

La decima è che debba fare quest' essercitio spessissime fiate, senza far com'alcuni fanno, i quali, in una o due volte ch'il loro intento non accapano, subbito lasciano, e della Natura si dogliono, che non habbia loro data l'attezza, e dispositione che se ce richiede. Onde attribuendo à lei quello, qu'alla pigritia loro attribuir si deve, fanno (à mio giudicio) grand'errore. Si ch'io mi rendo certissimo ; ch'il discepolo ammonito da Echo nella voce, et avvisato dallo specchio negli accenti, et aiutato dal continuo essercitio, e parimente dal sentire coloro i quali cantano leggiadramente, acquistarà dispositione tale, che potrà facilmente in ogni sorte di madrigali, o mottetti applicar' i pasaggi.

Ma perche a queste regole si richiede alcuno essempio di notole, per le quali si possa passagiando, acquistare la dispositione della gorga, appoco appoco ; per questo stampando le sottoscritte note, e riducendo ad uno brevissimo ordine quanto nelle dette regole ho già detto ; dico, ch'il discepolo dopo che nell'hora che sarà diggerito il cibo sarà condotto in alcuna risonante valle, o spelonca, o altro luogo, e dopo anchora che tenendo uno specchio avanti à gli occhi, havrà distesa la lingua nel modo detto, et havrà tenuta la testa salda, et ogni altra parte del corpo ; voglia con queste note spingere appoco, appoco il fiato, portando in bocca la lettera, o, per la ragione che diro più sotto.





Queste sono le note, e sono a tal guisa composte, per dar' un facile principio à quest'impresa ; dove m'occorre dire, che non debbia in modo alcuno passare, da un passaggio à l'altro, senza haver'il primo molto bene inteso, et apparato ; et dove m'occorre dire anchora, che s'io non ho posta chiave in questi essempi ; l'ho fatto accioche si possano cominciare in ogni nome di voce, dico, ut, re, mi, fa, sol, la. Cosi ascendendo, come descendo, e tanto in spatio, quanto in riga, et a tutte queste cose, aggiongo quest' altra, che quantunque, questa quinta, e questa ottava nelle quali tutt'i passaggi si contengono, siano cosi variate, non dimeno si ponno tra loro mescolare, togliendo hora il principio, e mezzo dell'un passaggio col' fin dell'altro ; et hora per il contrario. Si porgono dunque prima le note dirette, et appresso le raddoppiate, senza dir hora, in qual luogo, et in qual sillaba del madrigale si debbiano far'il passagio, poi che sin qui, non iscrivo d'altro, che del modo d'acquistare la dispositione, et attezza della gorga. Ma perche poco anzi niente sodisfatto si sentirebbe il discepolo, se dopo haver'acquistata la disposition della gorga, con l'industria, et ordine sopradetto, non sapesse applicare, i passaggi al madrigale, o ad altra cosa che cantasse ; per cio scrivendo qui sotto, questo madrigale, ragioneró di molte regole, che sono a'cotal proposito necessarie.


[F. de Layolle]
La - sciar il ve - lo o per sol' o per
La.sciar il ve - lo o per sol' o per om - - - - - - -
La - sciar il ve - lo o
La - sciar il ve - lo o per sol' o per om - - -
om - - - - - - - - - - - bra don - na non
bra don - na non vi
per sol' o per om - - - bra don - na non vi
bra don - na non
vi vid - - - d'io Poi ch'in me co gno sce - - - ste il gran de - si
vidd'io Poi ch'in me co. gno. sce - - - ste il
vid - d'io Poi ch'in me co - gno - sce - ste il
vi vid - - - d'io Poi ch'in me co. gno. sce - - - ste il


- - - - - - - - - och'ogn'altra vo - - - glia [al - tra vo - - -
gran de - si - - - - o ch'ogn'altra vo - - - - - - glia [al - tra
gran de - si - - - o ch'ogn'altra vo - - - - - glia [al - - tra
gran de - si - - - o ch'ogn'al - tra
- - - - - glia] Den - tr'al cor mi sgom - - -
vo - - - glia] Dentr'al cor mi sgom - - - bra [dentr' al cor mi
vo - - - glia] Dentr' al cor mi sgom - bra
vo - - - glia Dentr' al cor mi sgom - bra [dentr' al cor mi
- - - - - - bra.
sgom - - bra] al cor mi sgom - - - - bra.
[dentr' al cor mi sgom - - - bra.
sgom - bra al cor mi sgom - - - - - - bra.



Mentr'io por - ta - va i bei pen - sier ce - la - ti c'hanno la

Mentr'io por - ta - va i bei pen - sier ce —— la - - - ti c'han-

Mentr' io por - ta - - - va i bei pen - sier ce - la - ti c'han-

Mentr'io por - ta - - - - - - va i bei pen - sier ce - la - - ti c'han-

men - - te desian - do mor - - - - - - ta Vid-di vi

no la men-te desian - do mor - - - - - - - - ta Vid-

no la men-te de-sian - - do mor - - - - ta Vid-

no —— la men - te desian - do mor - - - - ta

di pie-ta-de or-nar' il vol - - - - - to Ma poi ch'amor

di vi di pie - ta-de or - nar' il vol - - to Ma poi ch'amor

di vi di pie - ta-de ornar' il vol - - - to Ma

Ma poi ch'a-


dì me vi fe - ce accor - - - - - - - ta
di me vi fe - - ce accor - - - - ta fur' i bion-
poi ch'amor di me vi fe ce accor - - - ta fur' i bion - di capell' al -
mor di me vi fe - - ce ac.cor - - - ta fur' i bion - di capell' al -
fur' i bion - di ca - - pell' al - lhor ve - la - - - - -
di ca - pel - li fur' i bion - di capell' al - lhor ve. la -
l'hor ve - la - ti al - l'hor ve - la - - -
lhor ve - la - - - - - ti fur' i bion - di capell' al - lhor ve. la -
ti E l'a - mo - ro.so sguard'in
ti E l'a.mo. ro - - - - - - - so sguar d'in se rac - col -
ti E l'a.mo - ro - - so sguard'in se rac
ti E l'a - mo - ro - so sguardo in


se raccol - to Quel - che piu de.si -
- - - - - - - to Quelche piu de. si - a - - - - - va in voi
col - - - - to Quel.che piu de - si - - - a - va in
se rac - - col - to Quelche piu de. si - a - - - - - - va
a. va in voi m'è tol - - - to Si me go.ver na'l ve - - -
m'è tol - - - - - - - to Si me go - ver na'l ve - - -
voi m'è tol - - - - - - - to che
in voi m'è tol - - - - - - - to
lo
lo che per mia mor - te et
per mia mor - - - - - - - - te et al cal -
che per mia mor - - te et al cal.d'et al



Di bei vo - str'oc - - chi

al cal - d'et al ge - lo Di bei vo - str'oc - chi il dol - ce lu -

d'et al ge - - - - - lo Di bei vo - str'oc - chi il dol - ce lu -

ge - - - - - - - lo Di bei vo - str'oc - chi il dol - ce lu -

Il dol - ce lu - m'a - dom - - - - - - -

m'a dom - - - - - - bra Il dol - ce lu - m'a -

m'a dom - - - bra

m'a - dom - - - bra Il dol - ce lu - m'a -

- - - - - - - bra.

dom - - bra Il dol - ce lu - m'a - dom - - - bra.

Il dol - ce lu - m'a - - dom - - - - - - - - bra.

dom - - bra Il dol - ce lu - m'a - dom - - bra.

E io anchora só, che questo madrigale è vecchio, ma l'ho voluto mettere solo per essempio, accioche il buon cantante osservi in qual si voglia cosa che se gli para inanzi da cantare, quei ordini, e regole ch'in questo osservate si veggono; lequali accioche più chiaramente s'intendano, Ecco che da me si scrivono.

La prima dunque regola, è, che non si facciano passaggi in altri luoghi, che nelle cadenze, per che concludendosi l'armonia, nel Cadimento, con molta piacevolezza, vi si puo scherzare, senza disturbo de gli altri compagni; ma non per questo, si prohibisce, che prima che s'arrivi alla cadenza non si possa passare, da una ad un'altra nota, con qualche vaghezza, o fioretto, si come di passo in passo nel sopra stampato madrigale, osservato si vede in quei luoghi pero, dove si puo comportare, e dove pare che stia bene.

La seconda regola, è, che nel madrigale non si facciano più di quattro, o cinque passaggi, accioche l'orecchia gustando di rado la dolcezza, si renda sempre più, d'ascoltar desiderosa. Il che non avvenirebbe, se continuamente passaggiando si cantasse, percioche i passaggi di piaccevoli, diventarebbono noiosi, quando l'orecchia appieno satia ne divenisse; E questo ogni giorno tenemo inanzi à gli occhi, poi che molti se veggono di coloro i quali senza osservare semituoni, e bemolli, e senza ancho isprimere come stanno, le parole, non attendono ad altro ch'a passaggiare, persuadendosi ch'inquesto modo l'orecchia s'addolcisca. Onde, perche divengono fastidiosi, sono da tutto'l mondo biasimati.

La terza regola è, che si debba far il passaggio nella penultima sillaba della parola, accioche, co'l finimento della parola, si finisca ancho il passaggio.

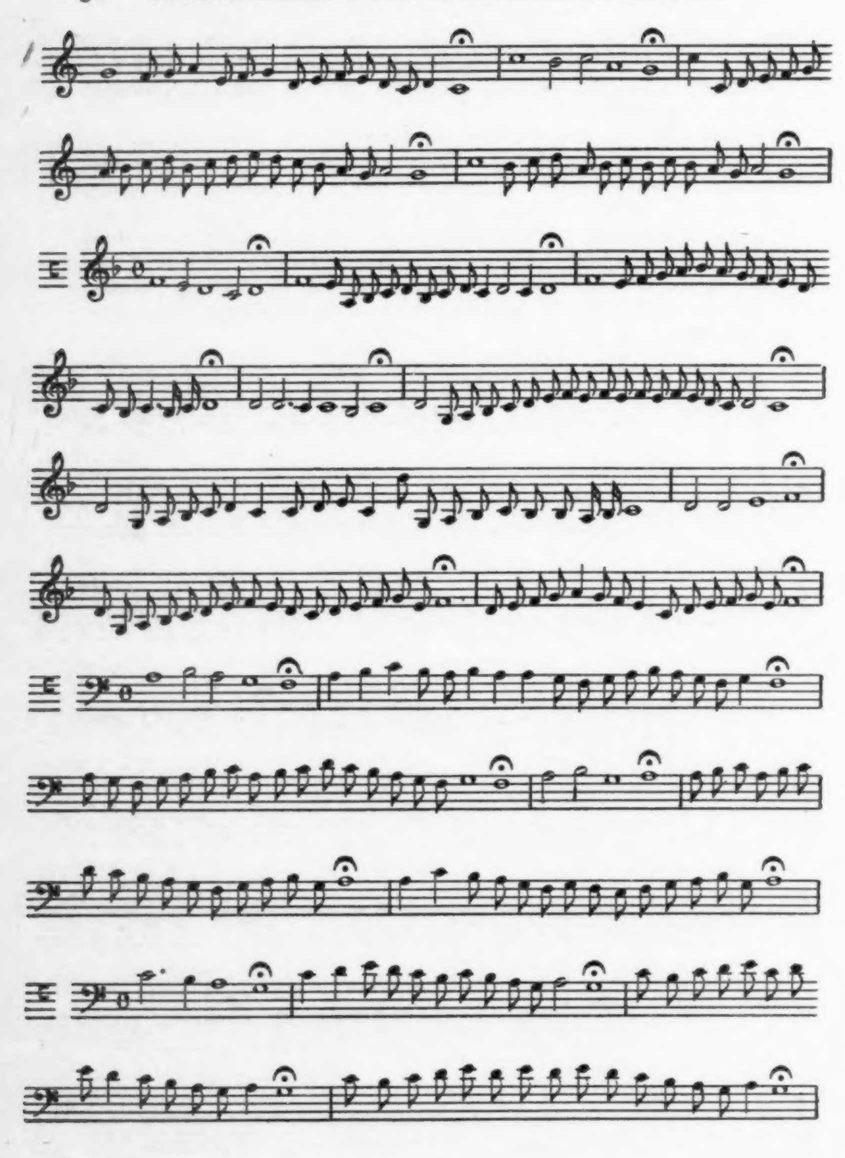
La quarta è, che piu volontieri si faccia il passaggio nella parola, e sillaba dove si porta la lettera, o, in bocca co'l passaggio, che nell'altre; Et accioche questa regola sia meglio intesa, hora la dichiaro, le vocali (com'ogniun sà) sono cinque, delle quali, alcuna come è lo, u porta uno spaventevole tuono all'orecchia; oltre che passaggiando con esso; pare appunto, rappresentare un Lupo ch'ulula; Onde non posso se non meravigliarmi di coloro, quali nella prima sillaba del madrigale ch'incomincia, Ultimi miei sospiri, fanno il passaggio, non posso (dico) se non meravigliarmene; si per che non si deve in modo alcuno passaggiando, entrare, e si anchora perche conquesta vocale s'aumenta lo spavento, et ombra del tuono. Et alcuna, si come è lo, i, portando co'l passaggio, rappresenta un'animaletto che si vada lagnando per haver ismarrita la sua madre; pure si può concedere ch'al soprano istia manco brutto il passaggiare per lo, i, ch'all'altre voci. L'altre vocali che rimangono, si ponno senza scrupolo portare, pure fando fra loro comparatione, dico che l'o è la migliore, percioche con essa si rende la voce piu tonda, e con l'altre, oltre che non cosi bene s'unisce il fiato, perche si formino i passaggi, sembianti al ridere, pure non istringendo tanto questa regola; mi rimetto al buon giudicio del cantante.

La quinta regola è, che quando si ritrovano quattro, o cinque di con-

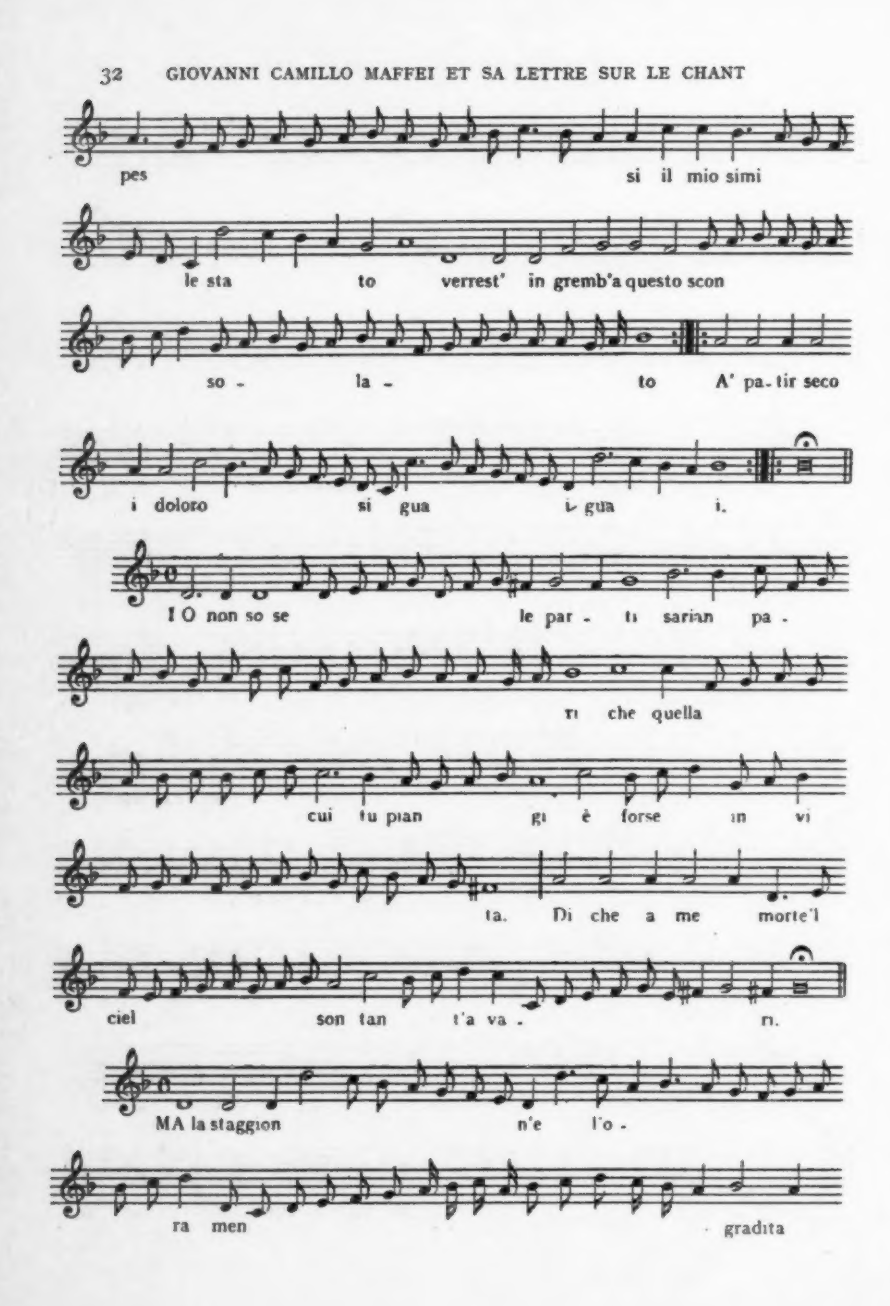
serto, mentre cantano, l'uno debbia dar luogo all'altro ; per che se, due o tre tutti in un tempo passaggiassero, confonderebbono l'armonia. E di quanto in queste regole si comprende, si vede manifesto essempio nel sopra scritto Madrigale.

Io penso finqui havere adempito quanto V. S. m'ha comandato, hora perche tutti i musici, dopo d'havere à questi miei ordini ubbidito, sapranno da perloro formare i passaggi, voglio qui sotto per loro sodisfatione e mia metterne alcuni, i quali nel cantare, con qualche gratia riescano ; dove terro quest'ordine ; prima ponero le cadenze ; e dopo i passaggi (io dico i più belli) perche se volesse mettere tutti quelli con i quali si puo la cadenza variare, empirei il foglio più tosto di passaggi da sonar, che da cantare, aggiongendovi, Vago augelletto passaggiato nell'aria sua :






V Ago augellet - to che cantando va.
i o ver pian - gendo il
tuo tempo pas sa to vedendoti
la not te, e'l verno
à la to Il di dopo le
spalle e i mesi ga i.
SE com'i tuoi gra vos'affanni gravos'
affan ni sai cosi sa


pes si il mio simi
le sta to verrest' in gremb'a questo scon
so - la - to A' pa - tir seco
i doloro si gua i- gua i.
I O non so se le par - ti sarian pa -
ri che quella
cui tu pian gi è forse in vi
ta. Di che a me morte'l
ciel son tan t'a va - ri.
MA la staggion n'e l'o -
ra men gradita



Sò ben, io certissimo, che molti invidiosi giudicaranno questa mia nuova inventione, non solo esser vana, ma anchora edificata sopra il falso. Vana diranno, perch'il passaggiare viene dalla Natura, Falsa perche mentre i passaggi si fanno molte falsità si commettono. Onde brevemente rispondo ch'è ben vero che la dispositione della gorga viene dalla Natura, ma che senza queste mie regole si possa apparare il modo del passaggiare, è pure impossibil cosa, perche se la Natura da l'attezza l'Arte porge il modo, senza il quale non si farebbe cosa alcuna buona, Anzi dico di più, che la Natura come madre liberalissima, à tutti ha dato il modo di poter vincere quest'impresa (non parlo hora di qualche scilinguato disgratiato e bastardo di lei, il quale non è stato meritevole di questo dono). Ma perche non vogliono osservare e faticare quanto vi bisogna, fando ingiuria à loro istessi, si riputano indegni di tal virtù. E che ciò sia il vero disiderarei ch'i detti invidiosi lo provassero, che sono certo che se togliessero tanta fatica, quanta è necessaria à questi miei ordini accaparebbono quello che per la loro pigritia biasimano, se pure non fossero eglino tanto disgratiati, che non fossero venuti al mondo per altro, che per dir male. E brevemente rispondo ancora ch'è ben vero, che nel passaggiare si fa qualche errore, ma perch'il passaggio con la sua velocità, e dolcezza cuopre il difetto di modo che nè asprezza, nè falsità vi si conosse. Per questo non saprei ch'altro consigliare à questi invidiosi, se non che tacciano, et imparino perch'in conclusione il vero modo di cantar cavaleresco, e di conpiacere all'orecchia, è il cantar di gorga. E di questo parere anco è il S. D. Gio. Domenico da Nola, il S. D. Gio. Ant. Filodo, il S. Stefano Lanno, il S. Rocco e finalmente il S. Gio. Tomasso Cimelli, i quali oltre che potrebbono un'altra volta riformar la musica quando ella fusse perduta, fanno professione di modestia, di bontà, di virtù, e d'ogn'altra cosa ch'appartiene à spirito angelico, e divino. Or sù, chi non la sà l'impari.

E per dimostrare quanto sia buono l'animo, che tengo di servire, et aiutare, fino à scilinguati à questa bellissima impresa, ecco che soggiongo i più belli, e sicuri rimedii per fare buona voce ch'ho potuto nella mia profession raccorre.

Assai giovevole rimedio à far buona voce, è l'usare spesse volte gli argomenti, onde Nerone alquale tanto dilettava la musica, non havea à sdegno (come riferisce Suetonio tranquillo) l'usargli per potere più dolcemente poi cantare.

Buono anco rimedio è il tenere una piastra di piombo nel stomaco, si come anco il medesimo Nerone facea. Ancora sono buone le sequenti pillole, massimamente quando la voce e guasta per soverchia humidità, togliansi quattro fiche seche, levandone le scorze, e togliasi una mezza dramma di calamento, e parimente un scropolo di gomma arabica, e pestisi ogni cosa insieme nel mortaio, e facciansi ballotte, delle quali sene tenerà una in bocca la notta continoamente, e'l di. Ecco questo altro, togliasi una drama di ligoritia, e due d'incenso, e togliasi anco uno scropolo di safrano, e pestando ogni cosa insieme, e congiongendole con il rob di vino o d'uva si usarà poi appoco appoco. Il brodo del cavolo al medesimo effetto giova molto.

Et à tutti questi non è inferiore rimedio per l'asprezza della voce il togliere la cassia, dico il mangiarla nel cannuolo, con il coltello, e parimente è molto approvato rimedio il lochsano di Mesoe, si come buono rimedio ancora è il gargarismo fatto con un poco di sandaraca, et aceto squillitico, et alquanto miele, e questo sia detto brevemente intorno alle cose ch'entrano per la bocca quando il difetto della voce viene d'humidità nella gola che quando si disiderasse rimedio per fuora, si potrà usare questo suffomiggio senza entrare ad empiastri, unguenti, et altre ontioni per esser cose di molto fastidio, e bruttezza. Togliasi incenso sandaraca stirace, calamento, e mettendosi ne' carboni sene toglia il fumo per lo naso, e per la bocca. Et quando per avventura per causa secca, la voce fosse cattiva, il che rare volte avviene. Togliasi oglio violato, e con esso si mescoli tanto zuccaro che l'uno, e l'altro divenga come miele, e questo s'inghiottisca appoco appoco, e massimamente quando se và à coricare sene toglia un cochiaro, et à questo proposito è buono ancora il brodo di gallina. E le fiche seche con humidità molta. Ho voluto brevemente sovvenire à chi tiene bisogno di rimedio, per mostrare quanto io sia largo della professione, e d'ogni altra cosa mia, e bascio le mano di V. S.

ESTIENNE ROGER ET PIERRE MORTIER

Un épisode de la guerre des contrefaçons à Amsterdam.

Vers 1700 une personnalité domine le monde de l'édition musicale, celle d'Estienne Roger. Les études récentes qu'on lui a consacrées font maintenant apparaître la nécessité d'un travail d'ensemble sur lui et sa maison d'éditions et d'une bibliographie détaillée [1]. Sans revenir sur les étapes déjà connues de sa carrière, il faut d'abord préciser quelques points relatifs à sa formation professionnelle.

Natif de Caen, il est inscrit comme libraire à Amsterdam en novembre 1695 et fait son apprentissage pendant trois ans et demi chez Antoine Pointel, puis chez Jean-Louis de Lorme, dont il devient l'associé jusqu'en 1697 [2]. Or l'un de ceux qui montraient quelque activité dans le domaine de l'imprimerie musicale de cette ville était précisément Pointel. La Bibliothèque nationale possède de son impression un *2e Recueil des dances... par divers auteurs* de 1688, et un recueil d'airs italiens auquel manque la page de titre. En 1689 il découvrit Nicolas Dérosiers, qui habitait Amsterdam « sur le Clingel devant le Doele inde Roosa-Boom », et imprima pour lui *La fuite du roy d'Angleterre* et les *Principes de la guitare*. On verra qu'E. Roger suivra ses traces en devenant à son tour l'imprimeur attitré de ce compositeur. La typographie de Pointel était fine et élégante, mais paraît s'être limitée aux petits formats. Les intentions de Roger étaient autrement ambitieuses que celles de son maître. J'ai montré ailleurs [3] quel effort il soutint entre 1697

---

1. Clara Veerman, *Estienne Roger, muziekuitgever te Amsterdam omstreeks 1700*, dans *De Muziek*, mai 1932, pp. 337-345 ; O. E. Deutsch, *Music Publishers « Numbers »*, dans *The Journal of documentation*, II, 1946, pp.-82-83 ; M. Pincherle, *Note sur E. Roger et M. C. Le Cène*, dans *Revue belge de musicologie*, 1947, pp. 82-92, répété dans *A. Vivaldi*, 1948.
2. M. Kleerkooper, *De Boekhandel te Amsterdam*, t. II, 1914, p. 639.
3. *La datation des premières éditions d'Estienne Roger (1697-1702)*, dans

et 1702 et me propose de poursuivre l'établissement de son catalogue, année par année, jusqu'au moment où il numérota lui-même ses éditions, en 1716. Pendant cette période ses recherches en fait de répertoire sont orientées principalement en trois directions. En France il copie les œuvres de Marais, Lebègue, d'Anglebert, Marchand, La Barre, les *Recueils d'airs sérieux et à boire* et les airs des comédies françaises et italiennes, ne montrant tout d'abord qu'un très faible intérêt pour la musique religieuse française. Mais si l'on en croit la lettre écrite par J. L. de Lorme à C. Ballard en 1707 et 1708 [1], il cherche à s'entendre avec les « propriétaires » de ces éditions, malgré le peu d'empressement que montre Ballard à discuter avec lui sur ce point. En second lieu — et c'est de loin sa source la plus riche — il emprunte aux éditeurs italiens, surtout G. Monti à Bologne et G. Sala à Venise, une énorme quantité d'œuvres religieuses et surtout instrumentales. La diffusion en dehors d'Italie de ces éditions italiennes de Corelli, Tonini, Marini, Aldrovandini, P. degli Antoni, Bianchi, Bassani, Fiore, Bonporti, Grossi, etc., devait être assez faible si l'on en juge par le nombre infime des exemplaires conservés aujourd'hui dans les anciennes bibliothèques d'Europe occidentale. Il est d'ailleurs difficile, pour cette raison même, d'affirmer catégoriquement que certaines publications italiennes de Roger sont originales et n'ont pas été précédées par une édition de Bologne ou de Modène. Enfin, en troisième lieu, il est indéniable que Roger a fait un effort très remarquable pour publier des œuvres originales, d'autant plus remarquable qu'il ne résidait pas dans un pays qui était à l'avant-garde de l'évolution musicale. Sans revenir sur le problème de ses éditions de Corelli [2], on citera seulement quelques noms, parmi lesquels certains ne sont connus que par ses éditions : Albicastro, Dieupart, Schenk, d'Eve, Servaas de Konink, de la Maillerie, A. Parcham, J. Sherard, J. Sneppe, Van Noord, Hacquart, J. P. Dreux. E. Roger eut, pour la première fois peut-on dire, l'idée de concevoir un fonds de librairie en fonction de tous les genres musicaux alors en usage, d'offrir à ses clients un catalogue aussi large que possible de toutes les formes de compositions du temps. Lui-même avait conçu un système de classement, qu'il publia à plusieurs reprises et que j'em-

---

Kongress-Bericht Bamberg, 1953, Kassel et Bâle, 1953, pp. 273-279. On trouvera ici en appendice la suite de ce catalogue de 1703 à 1706.

1. M. PINCHERLE, *art. cité*, p. 89.

2. M. PINCHERLE, *De la piraterie dans l'édition musicale aux environs de 1700*, dans *Revue de musicologie*, 1933, pp. 136-140.

prunte ici à une page liminaire de *Les Victoires de l'Amour ou histoires de Zaïde...*, ouvrage édité en 1714 :

« On trouve à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, outre toutes sortes de livres français, un assortiment complet de Musique, savoir :

Toute sorte de chant françois, consistant en Airs spirituels, en Airs temporels et en Cantates, avec et sans instruments.

Il imprime tous les mois un livre d'Airs contenant outre les Airs de Paris quantité de beaux morceaux de musique ; et particulièrement d'excellentes Cantates françoises sérieuses et comiques.

Des Airs italiens et des Cantates avec et sans instruments .

Des Airs flamands.

Des livres de messes et de motets à une et plusieurs voix, avec et sans instruments.

Toutes sortes de traittez pour apprendre la musique, la composition, à chanter et à jouër de divers instruments.

Des Pièces pour les Chalumeaux, les violons, les flûtes et les haubois à la manière françoise, à un et plusieurs instruments, sans et avec la basse continue.

Toutes les Simphonies de Monsr. de Lully et autres excellens Auteurs.

Des Sonates et airs italiens à une et plusieurs flutes, avec et sans autres instruments.

Des Sonates et airs italiens à un et plusieurs haubois, avec et sans autres instruments.

Des Sonates et airs italiens à violon seul et basse continue gravez en partition (ou en deux livres séparez).

Des Sonates à un violon, une basse de viole ou de violon ou basson et basse continue.

Des Sonates et airs italiens à deux violons et basse continue, la plupart avec une basse de violon, basson ou basse de viole.

Des Sonates et des Concerts pour les violons avec nombre d'instruments, savoir à 4, 5, 6, 7 et 8 parties.

Des Pieces pour la viole de gambe, à la manière italienne et à la manière françoise.

Des Pièces pour le clavecin, à la manière italienne et à la manière françoise.

Des Pièces pour le luth, avec et sans autres instruments.

Des Pièces pour la guitare, avec et sans autres instruments.

Des Pièces pour les trompettes, à la manière italienne et à la manière françoise. »

Vers 1708-1711, le développement de sa maison fut troublé — et en même temps sans doute stimulé — par une concurrence directe et personnelle dans sa propre ville d'adoption. Et c'est encore un nom français sur lequel nous allons maintenant nous

arrêter, celui de Pierre Mortier. Pendant quelques années Roger allait avoir à soutenir une lutte dont il n'y a guère d'équivalent dans l'histoire de l'édition musicale.

Le nom de P. Mortier apparaît d'abord le 2 février 1708 dans une lettre de J.-L. de Lorme à Ballard, où malgré l'obscurité de certains passages, dûs sans doute à des erreurs de transcription, on comprend l'essentiel : Mortier commence à contrefaire les éditions de Roger. En juin de la même année la gazette des *Nouvelles de la République des Lettres* devient la propriété de Mortier, qui va s'en servir pour sa publicité, et en septembre il y fait suivre son nom de la mention « ... chez qui l'on trouve toute sorte de musique ». Il ne tarde pas dans les mois qui suivent à réunir le matériel typographique qui lui permet en janvier 1709 d'écrire qu'il imprime « les opéras de feu Mr. de Lully et ceux des autres auteurs. Dans quatre semaines *l'Europe galante*. L'impression surpassera en beauté tout ce qu'on a jamais vu en musique, ayant fait de grandes dépenses pour établir une imprimerie de toutes sortes de livres en musique. Led. Mortier distribue un catalogue des livres de musique. » Il faut attendre ensuite septembre 1710 pour apprendre le premier résultat de ses efforts : l'achèvement de *Roland* « avec tous les accompagnemens tels que feu Mr. Lully les a faits. Il imprime actuellement *Phaëton* avec tous les accompagnemens et non châtré comme la nouvelle édition de Paris [celle de Ballard], où l'on a retranché tous les accompagnemens [1] ».

Par la suite la technique de Mortier fut très simple : contrefaire les éditions de Roger et donc les mettre en vente à un prix moins élevé. La preuve en est facile à faire grâce a deux catalogues, aussi intéressants par les éléments de datations qu'ils contiennent que par les savoureuses informations qu'ils fournissent sur les mœurs des éditeurs d'Amsterdam et leur sens commercial.

Le premier est extrait du N° d'août 1709 des *Nouvelles de la République des Lettres* :

---

1. Prétention justifiée. On voit que, presque au même titre que les œuvres de Corelli, l'édition des opéras de Lully suscitait l'émulation des imprimeurs « hollandais », car E. Roger, de son côté, confiait en 1707 à J.-L. de Lorme son intention de les faire « plus beaux et plus correctes » que l'éd. Ballard. Dès 1688, A. Pointel éditait les airs du *Triomphe de l'amour* et en 1690-91 P. et J. Blaeu publiaient à Amsterdam des arrangements à 3 tirés des opéras de Lully par le savoyard Amédée Le Chevallier, et, en outre, dès 1688, on contrefaisait dans la même ville les éditions parisiennes des livrets des opéras du même auteur.

Catalogue des Livres de Musique qu'on vend chez Pierre MORTIER

On avertit le Public et principalement les Amateurs de Musique, que ledit Mortier fait travailler à la correction de la plus grande partie de la Musique Italienne et Françoise, et qu'il la fait graver avec tant de beauté et d'exactitude qu'on n'en a jamais eu de si belle ni de si correcte. Ledit Mortier avertit aussi qu'il vendra ladite Musique les deux tiers à meilleur marché qu'elle ne se vend chez les autres Libraires. Il avertit aussi le Public que toute Musique imprimée ailleurs que chez lui ne merite pas qu'on s'en serve, quand même on pourroit l'avoir pour rien, comme le même Libraire s'engage à le faire voir à quiconque le souhaitera.

Il donnera bien-tôt les autres Ouvrages d'Albinoni, Albicastro, Aldrovandini, Anders, Bassani, Bononcini, Buonporti, Baldara (*sic*), Finger, Gentili, Marini, Masciti, Schenk, Tonini, Torelli, et autres. Il vend aussi toute sorte de Livres nouveaux à bon marché, en Latin, François, Italien, Espagnol etc.

Sonates pour les Violons à 2 Violons et une Basse continuë, la plupart avec un Violoncello ou Viole de Gambe et à plus fortes parties.

Corelli Opera Prima Sonate à Tre, Due Violini col Basso per l'Organo gravé 4 vol.

Corelli Opera Seconda Baletti à Tre. 4 vol.

Corelli Opera Terza Sonate à Tre. 4 vol.

Corelli Opera Quarta Baletti à Tre. 4 vol.

Cet Ouvrage d'Arcangelo Corelli a été revu avec beaucoup de soin, et on y a corrigé plus de 600 fautes que les Imprimeurs ont laissées dans les précédentes Editions, comme on le peut voir chez Pierre Mortier. On a aussi mieux ordonné l'arrangement des Notes, et on a laissé, autant qu'il a été possible, les mesures entières sur chaque Ligne. Chaque Sonnet finit sans tourner le feüillet. On a mis sur chaque titre le contenu de la Pièce ; l'Opera Prima, la Premiere Piece, on a mis Violino Primo ; et sur la Seconde, Violino Secondo, et sur la Troisième, Violoncello ; et sur la Quatrième, Organo ; et ainsi sur toutes les autres Pièces. Au haut de chaque Page on voit le contenu en Lettres Capitales. Le papier et l'impression surpassent en beauté tout ce qu'on a vu jusqu'ici, et il s'ouvre plus commodément pour s'en servir. On travaille à tous les principaux Auteurs, qu'on donnera de la même beauté dont est cet Ouvrage. L'Opera Quinta de Corelli est de la même forme que cet Ouvrage.

Taglietti Arie da Suonare col Violoncello e Spinetta o Violone al uso di Arie Cantabli, mis en meilleur ordre et corrigés de beaucoup de fautes. Opera Terza.

Taglietti Concerti à quatro e Sinfonie à Tre. Opera Sexta. fol. 4 vol.

Marini Sonate à Tre, Due Violino Violoncello. Obligato con il Basso per l'Organo. Opera Settima Edition corrigée de plus de 300 fautes. fol. 4 vol.

Albinoni Balletti à Tre, Due Violini e Violoncello col Basse. Opera Terza.

Albinoni XII concerti à cinque, Tre, Due Violini, Alto, Tenore, Violoncello e Basso per il Cembalo. Opera Quinta. fol. 7 vol.

Aldrovandini X Sonate à Tre, Due Violini, e Violoncello, col Basso per l'Organo. Opera Quinta. 4 vol.

Torelli VI Sinfonie a Tre, 4, concerti à 4 Due Viol. Alto e Basse, Opera Quinta fol. 5 vol.

Pez Opera Prima, Sonate à Tre col Violoncello fol. 4 vol.

Ce catalogue doit être complété par celui que publia Mortier dans la 6e édition du *Dictionnaire* de Brossard, qui reproduit le contenu ci-dessus, avec en outre les titres suivants [1] :

« Parallele des Italiens et des François.

Traité abrégé de l'acompagnement pour l'orgue et pour le clavecin... par J. Boivin.

Corelli VI Sonates pour deux flutes et Basse. 3 vol.

Preludes, Allemandes, Sarabandes, Courantes, Gavotes et Gigues à deux flutes ou violons et une basse par Bononcini. 3 vol.

Corelli Opera quinta, parte prima, Sonate à un violon ou viole de gambe ou basse continue ; parte seconda, Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Gavotte et Follia. 2 vol.

Chambonnières pour le clavessin.

10 Suittes de clavessin par Giacomo Frobergue, mises en meilleur ordre et corrigées d'un grand nombre de fautes.

Toccates et suittes pour le clavessin de Pasquini, Poglietti et G. Kerle mises en meilleur ordre et corrigées d'un grand nombre de fautes. »

La réplique de Roger ne tarda pas. L'importance du préjudice qui pouvait être le sien du fait de cette contrefaçon massive le conduisit à insérer dans son édition des *Œuvres diverses* de Rapin en 1710, la longue note qui suit et qui se passe de commentaires :

« Estienne Roger, marchand libraire à Amsterdam, qui vend la Musique la plus correcte qui se soit jamais imprimée, la vend aussi à meilleur marché que qui que ce soit. L'on va voir des preuves de ces deux vérités dans la suitte de cet Avertissement, en y marquant le prix qu'on vend la Musique qu'on lui a contrefaite, et le prix qu'il la vend, et en compa-

---

1. Cette édition du *Dictionnaire* peut être datée fin 1709-début 1710. Quant aux ouvrages indiqués par le premier catalogue de Mortier, on peut donc les dater tous de 1708-1709.

rant la correction des ouvrages qu'il grave à celle des ouvrages qu'on lui contrefait. Il prie les lecteurs d'observer que les prix sont tirez de Catalogues imprimez, ou de gasettes sur lesquelles on les a marquez : car si dans la suitte on vient à vendre la Musique qu'on lui a contrefaitte à meilleur marché qu'elle ne se vend présentement, il baissera les prix de la sienne à proportion, et ainsi il vendra toujours à meilleur marché.

On vend les Airs sérieux et à boire contrefaits 6 f. il les vend aussi 6 f. mais augmentez de quantité d'excellents morceaux de Musique manuscrits, tant d'airs italiens et français que de Cantates Françoises. A commencer par janvier 1710 il les donnera sur de grand papier trez blanc et trez fort pour le même prix.

On vend la Parallele de la musique italienne et françoise contrefait 3 f. et lui 2 f.

On vend le Dictionnaire de musique de Brossard contrefait 25 fr. et lui 20 fr.

On vend les Duos anglois livre second contrefaits 12 f. et lui 11 f.

On vend les quatre livres d'airs de Bingham a 15 f. piece et lui à 11 f.

On vend les fanfares de chalumeau livre second contrefaits 16 f. et lui 11 f.

On vend les Trio ou suittes de Bononcini contrefaits 15 f. et lui 11 f.

On vend les six sonates de Corelli à deux flutes et Basse contrefaits 15 f. et lui 11 f.

On vend les trois premiers livres de contredances Hollandoises qu'on a entierement gâtées en les contrefesant et non pas corrigées 25 f. et lui 18 fr. En outre il a gravé un quatrieme et un cinquième livre de ces contredances, ainsi la contrefaction n'est point complette.

On vend les quatre premiers ouvrages de Corelli, où sous prétexte de correction en les contrefesant on a fait quantité de fautes contre les regles de la composition 6 fl. Il les vend 5, 10 fl. Et il vend Corelli Op. prima 25 f. Seconda 15 f. Tertia 25 f. et quarta 18 f. de la premiere édition.

On vend Marini opera settima contrefait 40 f. et lui 35 f.

On vend Adrovandini opera quinta contrefait 40 et lui 36 f.

On vend Giulio Taglietti opera terza contrefait 25 f. et lui 18 f.

On a mis sur les gasettes qu'on vend Taglietti opera quarta et quinta 36 f. et lui les vend 30 f. piece.

On a vendu Luigi Taglietti opera sexta f. 3 et lui il le vend f. 2 augmenté de 2 sonates admirablement beaux.

On vend Albinoni opera quinta contrefait f. 2, 10 et lui f. 2.

On vend Corelli opera quinta contrefait f. 2 Il le vend aussi f. 2 mais les amateurs sont avertis qu'il est trez difficille de pouvoir exécuter Corelli opera quinta sur la contrefaction qu'on en a faitte, les lignes étant si serrées qu'on se méprend à tout moment, et c'est ce qui lui a fait tenir le prix égal, car sans cela il l'auroit abimé. On vend les parties séparées de Corelli opera quinta 40 fr. et lui 30. En outre il grave actuellement les Agréements des Adagio de ces Sonates, que Mr. Corelli lui même

a eu la bonté de composer tout nouvellement comme il les joue. Ce seront de véritables leçons de violon pour tous les Amateurs ; ils seront achevez vers le commencement de l'année 1710 [1].

On vend Masciti opera seconda 30 f. et lui 25 f.

On vend les deux livres de Preludes et Allemandes de Bononcini 20 f. piece et lui 15 f.

On vend les dix suittes de clavessin de Frobergue contrefaits 2 f. et lui 1 f.

On vend les Toccates de Pasquini contrefaits 20 f. et lui 11 f.

On vend les Hollandsche minne en drinck-liederen de Konink contrefaittes 11 f. et lui 6 f.

On vend le Triomph der Batavieren 6 f. et lui 5 f.

On vend la Methode pour aprendre à chanter de Mr. Rousseau 10 f. et lui 8 f.

On vend le Traitté d'accompagnement de Boivin 8 f. et lui 6 f.

On a mis sur les gasettes qu'on vendoit les livres de luth de St. Luc 40 f. et lui les vend 36 f.

On a publié aussi qu'on vendoit le troisieme livre de luth de Mouton 36 f. et lui le vend 30 f. et le premier et le second aussi 30 f. chaque.

On vend Schikhardi opera prima et seconda contrefaits 20 f. piece, et lui les vend augmentez 18 f.

On vend Albinoni opera terza contrefait 25 f. et lui 22 f.

On vend Torelli opera quinta 35 f. et lui 33 f.

Estienne Roger prie encore les lecteurs d'observer que ces prix étant tirez d'imprimez, il pouroit bien ariver que sous main on feroit du rabais à ceux qui acheteroient de la musique contrefaitte. Mais si cela arive il se lie d'en faire autant à proportion. Ainsi, coûte que coûte, il s'engage de vendre toujours la Musique à meilleur marché, de quoi chacun est prié de faire l'épreuve.

Passons à la correction et voici ce qu'il avance et les conditions qu'il offre à qui voudra les accepter. Estienne Roger avoit résolu de particulariser les fautes que l'on trouve dans la contrefaction des 4 ouvrages de Corelli qui lui a été faite à Amsterdam, telle qu'elle paroist, et dont il a un exemplaire ; mais quand il est venu à les examiner il y en a trouvé un si grand nombre qu'il a eu peur que cela ne lui prît trop de temps, y en ayant trouvé plus de 600, en comptant les fautes dans les chiffres de la Basse continue ; et pour preuve de cela il offre à qui voudra, comparant cette contrefaction à la dernière édition qu'il a faitte des 4 ouvrages de Corelli, de donner un Louis d'or pour chaque faute qu'on lui montrera dans ses 4 ouvrages de Corelli, moyennant qu'on lui donne 6 f. pour chaque faute qu'il montrera dans la contrefaction. Que celui qui a la moins bonne opinion de ses corrections entreprenne la chose.

---

1. Ces précisions viennent s'ajouter à celles qui ont déjà été données sur cette fameuse éd. ornée de l'op. 5 de Corelli, en dernier lieu par M. PINCHERLE, *Corelli*, 1954, p. 87 et s.

Estienne Roger nantira cinquante Louis d'or et qu'il en nantisse dix, moyennant, comme on l'a dit, qu'on compte pour faute tous les manquemens dans les chiffres de la Basse continue, que tous les amateurs sçavent bien être la partie la plus difficile à corriger.

Afin qu'on n'accuse pourtant pas Estienne Roger de ne particulariser rien et de ne donner point de preuves de ce qu'il avance, voici un ouvrage dont il s'est donné la peine de faire l'errata. C'est l'édition de Luigi Taglietti opera sexta, faitte à Amsterdam et qui n'est pas imprimée sous son nom. Il avertit qu'il ne marque que les fautes dans les nottes, car si il avoit voulu aussi specifier les fautes de chiffres dans la Basse continue, cela l'auroit mené trop loin y en ayant trouvé un nombre trez considérable.

Notice des fautes qu'Estienne Roger a corrigées dans Luigi Taglietti Opera sexta, outre plus de 300 fautes de chiffres corrigées dans la Basse continue, et l'augmentation qu'il y a faitte de deux belles Sonates.

Dans le *Violino primo* :

Dans la Sinfonia prima dans l'allegro trois pour huit, mesure 38, notte quatrieme : cette notte doit estre *b* avec un b quarre. Dans le Concerto secondo dans l'allegro douse pour huit, mesure 4 de la reprise, sixieme notte : ce *g* doit estre diésé. Dans la Sinfonia seconda dans le presto, mesure 11, notte 3 : cette *f* doit estre diésée et la première *f* qui suit aprez doit estre naturelle. Dans la Sinfonia seconda, dans le presto mesure 18, les quatre dernières nottes de cette mesure sont *f g e c*, qui font 3 quintes dę suitte, la premiere doit estre *e* et la 3[e] *a*. Dans le Concerto III, dans le premier allegro, mesure 10 cette *f* doit estre *f* diésé ; mesure 19 le second *c* doit estre *c* diésé ; mesure 19 la sixieme notte *f* doit estre *f* diésée ; mesure 19 le dernier *c* doit estre *c* diésé et le premier *c* qui suit doit estre *c* naturel. Dans le Concerto III, dans le dernier allegro, mesure 9, la premiere notte *f* doit estre *f* diésée. Dans le Concerto IV, dans le premier allegro, mesure 29, la 13 notte *b* doit estre *b* avec un b quarre. Dans le Concerto IV, dans le dernier allegro, mesure 27, la premiere notte *d* doit estre *c* ; mesure 72, la seconde notte qui est *b* b quarre doit estre *b* b mol. Dans la Sinfonia IV, dans le presto, mesure 20, la seconde notte *f* doit estre *f* diésée.

Dans le *Violino secondo* :

Dans le Concerto I, dans le premier allegro, mesure 8, notte 2, cet *e* doit estre *d* ; mesure 39, notte 5, ce *g* doit estre *g* diésé. Dans la Sinfonia I, dans l'adagio qui est à la fin du presto, mesure 5 en commençant à compter de l'adagio notte derniere, cet *e* doit estre *e* b mol.Dans la Sinfonia II, dans l'allegro, mesure 58, notte 6, ce *g* doit estre *g* diésé. Dans le Concerto III, dans le premier allegro, mesure 20, ce *b* doit estre *a* ; mesure 25, notte 7 : cette *f* doit estre *f* diésée. Dans le Con-

certo III, dans le grave, mesure 6, notte premiere : ce *g* doit estre *f* ; mesure 9, notte 3, cette *f* doit estre *f* diésée. Dans le Concerto IV, dans le premier allegro, mesure 16, le forte qui est mis sous cette mesure ne doit estre placé que sous la seconde notte de la mesure 18. Dans la Sinfonia IV, dans le presto, mesure 19, la troisieme notte *f* doit estre *f* diésée ; mesure 26, la 7e notte *e* doit estre *e* b mol.

Dans l'*alto* :

Dans le Concerto III, dans le premier allegro, mesure 18, la seconde notte *f* doit estre *f* diésée ; mesure 24, la troisieme notte *f* doit estre *f* diésée. Dans le Concerto III, dans le grave, mesure 2, la seconde notte *b* b quarre doit estre *b* b mol. Dans le Concerto IV, dans le premier allegro, mesure 16, le forte qui est là placé doit estre mis sous la seconde notte de la mesure 18. Dans le Concerto V, dans l'allegro, mesure 21, aprez la premiere notte le soupir doit estre un demi soupir.

Dans le *Violoncello* :

Dans la Sinfonia I, dans l'adagio qui est à la fin du presto, mesure 5 à commencer à conter de l'adagio, notte 2 : cet *e* doit estre *e* b mol. Dans le Concerto III, dans le premier allegro, mesure 10, notte 2 et notte 5 : ces deux *f* doivent estre *f* diésées. Dans la Sinfonia III, dans l'allegro, mesure 17, notte premiere : ce *c* doit estre *b*. Dans le Concerto IV, dans le premier allegro, mesure 16 : le forte qui est mis sous cette mesure doit estre placé sous la seconde notte de la mesure 18. Dans le Concerto IV, dans le second allegro, mesure 34 : la troisieme notte *b* b mol doit estre *b* b quarre. Dans la Sinfonia IV, dans l'allegro, mesure 2 : la huitieme notte *e* doit estre *e* b mol ; la quatorsieme mesure, notte 5 : cet *e* doit estre *e* b mol. Dans le Concerto V, dans l'allegro, mesure 27, notte 5 : ce *c* doit estre *c* diésé ; mesure 30, notte 7 et 10 : ces deux *c* doivent estre *c* diésés ; mesure 31, notte 11 : cette *f* doit estre *f* diésée ; mesure 37, nottes 2 et 4 : ces deux *c* doivent estre *c* diésés ; mesure 38, nottes 3 et 5 : ces deux *c* doivent estre *c* diésés.

Dans l'*Organo* :

Dans le Concerto III, dans le premier allegro, mesure 21, seconde notte : cette *f* doit estre *f* diésée ; mesure 24, cinquieme notte : cette *f* doit estre *f* diésée. Dans la Sinfonia III, dans le largo, mesure 7, notte 7 : cet *e* doit estre *e* b mol. Dans le Concerto IV, dans le premier allegro, mesure 16 : le forte qui est placé sous cette mesure doit estre ôté et mis sous la seconde notte de la mesure 18. Dans le Concerto IV, dans le second allegro, mesure 34, notte 3 : ce *b* b mol doit estre *b* b quarre. Dans la Sinfonia IV, dans l'allegro, mesure 2, notte 8 : cet *e* doit estre *e* b mol. Dans le Concerto V, dans le presto, mesure 23, notte 4 : ce *c* doit estre *c* diésé. »

Cette petite guerre se termina le 18 février 1711 par la mort de Pierre Mortier. Dans les mois qui suivirent, on liquida tout son matériel de musique, reconnu presque neuf, ainsi que son stock imprimé [1]. L'acheteur ne fut autre qu'Estienne Roger, qui pouvait enfin respirer [2].

François LESURE.

APPENDICE

CATALOGUE DES ÉDITIONS D'ESTIENNE ROGER DE 1703 A 1706.

Depuis l'article cité du *Kongress-Bericht Bamberg 1953*, j'ai pu retrouver un nouveau catalogue de Roger qui m'a permis de pousser la datation de ses éditions jusqu'en 1706. Il s'agit du catalogue qui se trouve à la fin de la *Description de l'île Formosa en Asie... par le sieur N. F. D. B. R.*, Amsterdam, Roger, 1705 (Bibl. nat., O² n. 322), qui vient donc s'ajouter aux *Mémoires* de Burchett (1704) et au t. V du *Recueil des voiages* (1706).

Au moment d'envoyer cet article à l'impression, A. Van der Linden annonce la découverte d'un catalogue de Roger de 1707-1708 (*Revue belge de musicologie*, IX, 1955, p. 180). D'autre part un article de M. H. Charbon, *D. F. Scheurleer stichter van het Muziek-museum* (*Mededelingen* du Gemeentemuseum de La Haye, 1956, p. 80) donne la reproduction d'un nouveau catalogue de Roger numéroté 2 par l'éditeur lui-même, qui comporte 72 N^os^. Enfin j'en ai pour ma part retrouvé un autre de la même époque (1698-99) à la fin de La Martinière, *Nouveau voyage du Nort*, s. d. (Bibl. nat., M. 18701) avec 73 N^os^.

1703-1704

Les Airs sérieux et à boire des mois de janvier, février et mars 1703, chaque livre séparé.

---

1. M. KLEERKOOPER, *ouvr. cité*, t. I, p. 442. Le fils de Mortier continua à publier des éditions non musicales. On trouve dans l'éd. de 1732 de *La vie du pape Alexandre VI* de A. Gordon un catalogue de 30 pages « des livres nouveaux françois et latins qui se trouvent à Amsterdam et à Leipzig chez Pierre Mortier ». Sous son nom également parut en 1740 une éd. de la *Défense de la basse de viole*, d'H. LE BLANC.

2. O. E. DEUTSCH, *art. cité*, p. 18 du tirage à part. Nous n'avons pas même évoqué ici un autre épisode de la guerre des contrefaçons que Roger eut à soutenir du fait de J. Walsh à Londres. Mais on en reconstituera facilement les étapes grâce à W. C. Smith, *A Bibliography of the muscial works published by J. Walsh during the years 1695-1720*, Londres, 1948.

Salmi concertati à 2 et 3 voci con violini per tutto l'anno da Gio. Baptista Bassani, opera 24.

Antifonie sacre à voce sola con violini per tutto l'anno, due Tantum ergo e Motetti à une, due e tre voci con instrumenti del signore Battista Bassani, opera 26.

Fanfares pour les chalumeaux et les Trompettes, propres aussi à jouër sur les flûtes, violons et hautbois, à 2 et 3 parties composées par Jaques Philippe Dreux.

Les airs à jouer de l'opéra Le Temple de la Paix, à quatre parties.

Les Trios de M. de La Barre pour les violons, flutes et hautbois, livre second.

Suittes en trio pour les flutes, violons et hautbois, composées par Mr. Dérosiers, musicien de la Chambre de S.A.E. Palatine, livre second et troisieme.

Oude et Nieuwe Hollandse boeren lieties en Contredansen, tweede deel .

Duos et sonates etc. de Mr. Bingham, livre troisieme.

Godfry Finger, opera quarta, six sonates à 2 flutes et une basse cont.

Six sonates à une flute et une basse cont. de Mrs. Greber et Fede.

Six sonates à une flute et une basse cont. composées par Mr. A. Schultzen.

Six sonates à violino o haubois col basso continuo del signor A. H. Schultzen.

Pietro Alberti, opera prima, 12 sonate à 2 violini, violoncello et B. cont.

Nicolao Francisco Haim romano, opera prima, 12 sonate da camera à 2 violini e basso o Arcileuto.

Gio. Bianchi, opera seconda, sei sonate à tre, 2 violini e violoncello et sei concerti à 4, due violini, alto e violoncello col Basso continuo [1].

Nicolao Francisco Haim romano, opera seconda, sonate à due violini e Basso o Arcileuto.

Gio. Battista Tibaldi modanese, opera prima, sonate à tre, due violini e Basso o Arcileuto.

Gasparo Visconti romano, opera prima, sonate à violino solo col Basso continuo [1].

Henrici Albicastro, opera quinta, sonate à violino solo col Basso continuo [2].

Nicola Cosimi romano, opera prima, 12 Sonate à violino solo col Basso continuo.

L'Echo du Danube contenant des Sonates à 1 viole de gambe et Basse continue, à une viole de gambe et Basse continue ad libitum, et à 1 viole de gambe sans Basse continue, composées par Mr. Schenck, opera nona.

---

1. Annoncés comme sous presse dans le Catalogue de 1702, ces ouvrages ont donc paru au plus tard en 1703.

2. Même remarque.

Pièces de viole de gambe de Mr. Hakart, composées de Préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, fantaisies etc. à une viole de gambe et une Basse continue [1].

Un livre de pièces de guitare avec 2 dessus d'instruments et une Basse cont. ad libitum, par Mr. Nicolas Derosiers [1].

Le même livre de guitare, séparé.

Suittes pour le Luth avec un violon, 1 flute et une Basse cont. ad libitum, de la composition de Mrs. du Fau, L'Enclos, Pinel, Lulli, Bruininghs, le Fevre, et autres habiles maistres [1].

1704-1705

Les Airs à joüer de l'opera de *Roland* à quatre parties.

Les Airs à joüer de l'opera d'*Atis* à quatre parties.

Pièces en trio pour les flutes, violons et hautbois, composées à la manière italienne et à la manière Françoise par L.R.P.L.C.

Mélange Italien, ou sonates à 1 flute et 1 violon et une Basse, composées par M. van Noort.

Henrici Albicastro, opera VIII, sonates à 2 violons, 1 basse et 1 basse continue.

Henrici Albicastro, opera settima, 12 Concerti à 2 violini, alto, violoncello e Basso continuo [2].

Henrici Albicastro, opera sexta o vero parte seconda del opera quinta, Sonate à violino solo e Basso continuo.

Pièces de clavessin composées par J. Henry d'Anglebert, ordinaire de la Musique de la Chambre du roy, avec la manière de les joüer, diverses Chaconnes, Ouvertures et autres airs de Mr. de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue et les Principes de l'Accompagnement.

1705-1706

Les Airs sérieux et à boire des mois d'avril, may etc. 1703.

Fanfares pour les chalumeaux et les trompettes, propres aussi à jouer sur les flutes, violons et hautbois à 2 parties, livre second.

Les Airs à jouer du Ballet de Psiché, à 4 parties.

Les Ouvertures, Chacconnes et les autres airs à joüer des opera d'*Orlando, Henricus Leo, Alexander, Gli rivali concordi, Alcibiades, Gli Trionfi del Faro,* composées par Mr. l'abbé Stephani à 4 parties.

Neuf Suittes en trio à 2 flustes et une basse, composées par Mr. Pez. Opera seconda.

Oude en Nieuwe Hollandse boeren lietjes en Contredansen, derde deel.

Duos et sonates etc. de Mr. Bingham, liv. quatr.

---

1. Annoncés dans le Catalogue de 1702 comme devant paraître « dans peu ».

2. Cette date est restée inconnue aux récents éditeurs de cette œuvre, qui a fourni la matière du 1[er] volume des *Denkmäler* suisses (Kassel, Bärenreiter, 1955).

Six Sonates à une flute et une basse continue, composées par Mr. Pepusch.

Six sonates à 2 flutes et une basse continue, ouvrage posthume de Mr. Godfrido Keller.

Dix sonates, six à 2 flutes sans basse, composées par Mr. William Croft et 4 à 1 flute et une basse composées par Mrs. Pepusch, Fioco et Pez.

Huit sonates, six de Mr. Corbet, opera seconda ; à 2 flutes et une basse, et 2 de Mr. Finger, 1 à deux flutes et une basse et l'autre à 1 hautbois une flute et basse.

Douze sonates de Corelli, savoir 6 à 2 flutes et une basse, et 6 à 1 flute et 1 basse.

Sonate da camera a 2 flauti col basso del signore Pez, opera seconda, contenant 9 suittes à 2 flustes et 1 basse.

Antonio Buonporti, gentilhomme di Trento, opera quarta, Sonate da camera a tre.

Antonio Luigi Baldacini, opera seconda, sonate da chiesa a tre

Novelli, opera prima, sonate a tre.

Marini, opera settima, sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo.

Tonini, opera quarta, sonate da camera a tre, due violini, violoncello e basso continuo.

Antonio Buonporti, gentilhomme di Trento, opera prima, sonate a tre col violoncello.

Henrici Albicastro, opera nona, 12 sonate a violino solo col basso continuo.

LETTRES DE MAURICE RAVEL ET DOCUMENTS INÉDITS

Mes relations avec Maurice Ravel s'étendent de 1911 à 1937, date de sa mort. Je conserve de lui quelque cent cinquante lettres. Elles me sont personnellement adressées, réserve faite des années 1916-1917. Ravel, à ce moment, était, comme moi-même, aux armées et la plupart des lettres que je possède de cette époque sont écrites à ma mère qui fut sa marraine de guerre.

Divers extraits de cette correspondance ont été publiés par moi-même [1] et par René Chalupt [2]. Les documents que nous produisons ci-après sont entièrement inédits, sauf deux lettres dont j'ai cité ailleurs quelques passages.



Durant l'hiver 1919-1920, Ravel, réfugié dans les monts de l'Ardèche pour y travailler tranquillement à la composition de son ballet *Wien* (titre primitif de la *Valse*) apprend qu'il vient d'être fait contre son gré chevalier de la Légion d'Honneur. A son télégramme du 19 janvier : « *Merci vivement prière démentir refuse* », je réponds aussitôt pour lui mander ce que je sais de l'affaire. Il m'écrit à son tour :

Lapras, 22 janvier 1920.

Cher Ami,

Je commence à rigoler — il était temps. Cette affaire a tout de la comédie de Calderon. Ce qui n'est pas drôle, ce sont les relations postales entre Paris

---

1. *Ravel*, Gallimard, 1948 ; *Ravel à travers sa correspondance*, dans *Revue musicale*, janvier-février 1939.
2. *Ravel au miroir de ses lettres*, Robert Laffont, 1956.

et Lapras : je reçois ce matin vos deux lettres datées l'une du 17, l'autre du 19. Votre télégramme m'est parvenu le 19; j'ai donné la réponse au facteur. Il est vrai qu'il n'a pu la mettre au télégraphe de Lamastre que dans l'après-midi. Donc, si vous veniez à mourir, prévenez-moi l'avant-veille.

Passons au comique : j'avais télégraphié mon refus dimanche. Lundi matin — pas de distribution le dimanche — je reçois une lettre de X... qui m'annonce que je recevrai les feuilles de renseignements et me prie de ne pas manquer de les signer. (Je les avais reçues le 12). Pour m'y décider, sans doute, il me confie sous le sceau du secret que c'est Z... qui a machiné tout ça, par l'entremise d'un cousin haut placé. Vous imaginez mon désespoir. J'en ai saboté mon orchestre toute la journée et passé une nuit affreuse. Le lendemain, je reçus la lettre de Z... et lui télégraphiai ce que vous savez.

C'est donc uniquement pour éviter des ennuis à Z... — pensez donc : le cousin haut placé ! — que j'ai tout lâché. Et maintenant, vous m'apprenez que c'est X... qui... Je me tords, surtout en pensant à ma réponse, qui prend la valeur, bien malgré moi — d'une charretée de reproches. Je lui rappelais entre autres choses, qu'il y a plusieurs années, je le priai de ne pas faire poser ma candidature, ainsi qu'il me l'offrait. Avez-vous remarqué que les « légionnaires » sont semblables aux morphinomanes qui emploient tout, même la ruse, pour faire partager aux autres leur passion, peut-être pour la légitimer à leurs propres yeux ?

*Il me semble que la solution que j'indique est assez élégante : « au lieu de Maurice Ravel, lire Maurice Rostand. Les lecteurs de l'*Officiel *auront rectifié d'eux-mêmes. » Je voudrais bien avoir quelques nouvelles... Affectueux souvenirs à tous.*

Maurice RAVEL [1].

Dites à Suzanne [2] que son raisonnement pèche par la base : un légionnaire n'a plus le droit d'être bolchevik, et leur triomphe n'est tout de même pas une raison pour les lâcher.

***

Une lettre égarée dans mes papiers et que j'ai récemment retrouvée, me paraît apporter un témoignage intéressant sur l'estime que Ravel faisait de Strawinsky à une époque où les relations des deux musiciens s'étaient sensiblement refroidies à la suite d'une explication pénible en raison même de sa franchise : Ravel avait

---

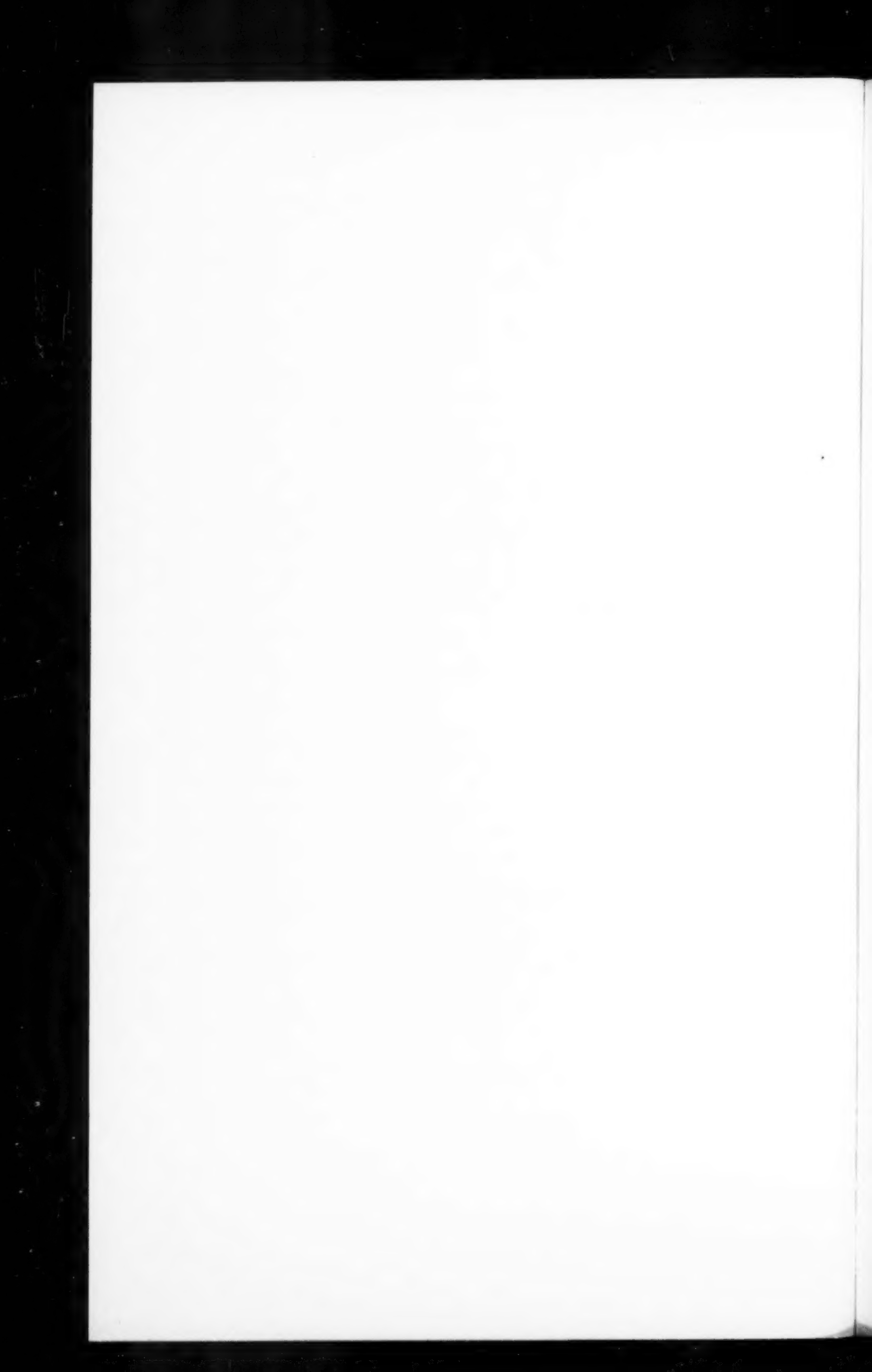
1. La signature de Ravel est suivie des symboles du chevalier de la Légion d'Honneur, de l'Officier d'Académie et du dignitaire de l'Éléphant blanc du Siam.
2. Ma femme.

MR

LE BELVÉDÈRE
MONTFORT L'AMAURY (S.&O.)
26/6/23

Cher ami,

J'ai entendu Noces jeudi dernier, dopé par Desjardins qui m'avait fourré de la cocaïne dans le pied. Vous aviez raison : c'est une œuvre splendide. Je crois même que c'est jusqu'ici le chef-d'œuvre de Strawinsky, et la réalisation en est aussi l'un des chefs-d'œuvre de la saison russe. Je vous dois des remerciements : peut-être que sans votre insistance, j'aurais manqué cette grande joie. J'y ai gagné d'ailleurs une aggravation de l'état de ma patte de derrière et dois me la reposer au moins jusqu'à la fin de la semaine.



marqué au compositeur de *Mavra* son peu de goût pour cet opéra en particulier et l'évolution des Ballets Russes en général. (A noter que les *Noces*, dont il est question dans la lettre qu'on va lire, avaient été conçues et pratiquement réalisées de 1914 à 1917 ; antérieures, par conséquent, à *Mavra*, qui date de 1921-1922.)

Le Belvédère
Monfort l'Amaury (S.-et-O.)
26 juin 1923.

Cher ami,

J'ai entendu Noces *jeudi dernier, doppé par Desjardins qui m'avait fourré de la cocaïne dans le pied. Vous aviez raison : c'est une œuvre splendide. Je crois même que c'est jusqu'ici le chef-d'œuvre de Strawinsky, et la présentation en est aussi l'un des chefs-d'œuvre de la saison russe. Je vous dois des remerciements ; peut-être que sans votre insistance, j'aurais manqué cette grande joie. J'y ai gagné d'ailleurs une aggravation de l'état de ma patte de derrière et dois me la reposer au moins jusqu'à la fin de la semaine.* (La suite de la lettre me charge de commissions dont le détail n'offre aucun intérêt.)

***

La lettre suivante atteste, entre tant, le zèle officieux que Ravel apportait à servir la cause des jeunes musiciens.

Le Belvédère
Montfort l'Amaury
25 Mars 1924

Cher ami,

Germaine Taillefer (sic) *me rappelle que je dois écrire à Ida Rubinstein au sujet de son ballet. Elle ne sait pas que j'ai oublié de parler de son* Concerto *à Koussewisky ! Je me console en espérant que ma recommandation n'en fera que plus d'effet, pour cela même qu'elle est tardive. Voulez-vous mettre l'adresse sur l'enveloppe et la lettre à la boîte ?*

Presque rien de Tzigane *n'est encore écrit. Pourtant je me persuade que ce sera terminé à temps.*

Affectueusement.

Maurice RAVEL.

***

J'ai publié, d'abord en extraits au cours de mon ouvrage déjà cité, puis intégralement, dans la « Revue Musicale » (nº de décembre 1938) un document intitulé *Esquisse autobiographique*

— de Maurice Ravel s'entend. Je suis en mesure aujourd'hui de préciser les circonstances et les conditions dans lesquelles ce document fut établi sous la dictée du musicien et de produire une pièce annexe dont j'avais jusqu'à présent réservé la publication pour des raisons que je dirai.

Comme je l'ai fait connaître en son temps [1], l'esquisse dont il s'agit était destinée dans le principe à accompagner des rouleaux enregistrés pour l'usage du piano automatique. Sollicité par Henri Dubois, directeur artistique de la firme Aeolian, de procurer ce texte, Ravel, qui éprouvait une répugnance incoercible à se raconter, comme à formuler son esthétique, suggéra l'idée de me confier la composition de cet écrit, qui prendrait forme et valeur d'*interview* :

Le Belvédère
T 89 Montfort l'Amaury
4 Octobre 1928

Voici, Cher Ami, de quoi je désire vous entretenir au téléphone Vendredi à l'heure du déjeûner. Je serais heureux que vous pussiez m'accompagner à Aeolian C° *où j'ai pris rendez-vous pour samedi à deux heures et demie, après quoi je reviendrai achever un* Bolero *avec la même matière dont vous m'avez assuré qu'elle avait servi à N... pour le .....*

Affectueusement.

Maurice Ravel.

Ce sera, n'en déplaise à M. Dubois, la forme *interview* qu'il faudra adopter.

Or, ni M. Dubois ni moi-même n'étions d'accord pour adopter la forme de l'*interview*. Il nous semblait que mon rôle devait se borner à celui du sténographe, quitte à provoquer accidentellement quelque question et à opérer la correction d'un discours improvisé dont le texte serait revu et modifié éventuellement par l'auteur. En dépit de Ravel, c'est cette solution qui prévalut. Toujours est-il que les rouleaux ne furent jamais imprimés, à ma connaissance. C'est donc la minute que j'avais conservée par devers moi qui a fourni la matière de l'*esquisse autobiographique*.

J'avais proposé à Ravel de donner, en manière de conclusion, un aperçu de sa conception de l'art musical. Il voulut bien s'y prêter, sous la condition que je lui lancerais la balle et qu'il me la renverrait à sa guise. Cette courte annexe ressortit donc à l'*interview* et je ne me connais pas le droit de la publier comme un texte authen-

1. *Une esquisse autobiographique de M. R.*, dans *Revue musicale*, décembre 1938.

tique de Ravel. Reste que si la forme, ici, n'est pas de lui, on n'y retrouvera pas moins le fond de sa pensée.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE.

Je n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la permission de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique.

On s'est plu parfois à me prêter des opinions, fort paradoxales en apparence, sur le mensonge de l'art et les dangers de la sincérité. Le fait est que je me refuse simplement mais absolument à confondre la *conscience* de l'artiste, qui est une chose, avec sa *sincérité*, qui en est une autre. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développions en nous le bon ouvrier. Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage.

L'art, sans doute, a d'autres *effets*, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but.

Textes réunis par ROLAND-MANUEL.

NOTES ET DOCUMENTS

UN FONDS PROVENANT DU CONCERT SPIRITUEL A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (fin) [1]

(par Élisabeth LEBEAU)

	TITRES DES PETITS MOTETS A UNE ET DEUX VOIX.	Noms des auteurs
1.	Confitemini, petit motet a deux voix & simphonie [partition] Vm^{1}. 1423	Cordelet
2	Vox Domini, motet de dessus [partition et parties] Vm^{1}. 1436-1437	Richer
3	Nisi Dominus, motet de basse taille, partition avec toutes les parties séparées Vm^{1}. 1458	
4	Exultate Deo, a voix seule avec toutes les parties séparées, la partition manque Vm^{1}. 1451	
5	Usque quo, a voix seule, partition avec toutes les parties séparées [la partition manque] Vm^{1}. 1463	
6	O filii a voix seule et simphonie [partition] Vm^{1}. 1459	
7	Salve Regina, canto del Sgr Baldassar Galuppi detto Buranello [partition] Vm^{1}. 1430	Galuppi
8	Diligam te, a voix seule [partition] Vm^{1}. 1418	R. Dubuisson
9	Quam dilecta, a voix seule, partition avec toutes les parties séparées Vm^{1}. 1461	
10	Audite coeli, a voix seule de basse taille. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{1}. 1443-1444	
11	Usque quo a voix seule [non retrouvé]	

1. Voir le nº de décembre 1955, pp. 187-192. Le texte en italique est de la main de Boisgelou dans le document original.

12	Quam dilecta a voix seule [partition et parties] Vm[1]. 1461	
13	Rorate avec accompagnement d'orgue [partition] Vm[1]. 1427	[Lefebvre] [1]
14	Laetatus sum, a voix seule [partition] Vm[1]. 1435	Gio-Batta Pergolese
15	Idile sur la naissance de NSJC a voix seule [partition et parties] Vm[1]. 1432-1433	Martin
16	Notum fecit Dominus pour deux dessus avec simp. [partition] Vm[1]. 1134	»
17	Beatus vir a voix seule avec toutes les parties séparées, la partition manque Vm[1]. 1415 *Voir supplem[t] partition.*	*Ant. Auricchio* [Aurisicchio]
18	Jubilate Deo omnis terra a voix seule avec simphonie [partition] Vm[1]. 1454	*est-ce celui chanté par M[lle] Du But Vendredi de Pâques* 1753 ?
19	Laudate pueri a voix seule avec toutes les parties séparées Vm[1] 1455-1456	*est-ce celui de Fiocco chanté par M[lle] Fel jour ce Pâques* 1753 ? [2]
20	Inclina Domine a voix seule avec toutes les parties séparées Vm[1]. 1453-1454	*si c'est un motet de B. T. ce pourrait bien être de Martin chanté au C. Sp. par Gelin* 13 *avril* 1753.
21	Domine salvum [parties seult] Vm[1]. 1450	
22	Salve Regina [à 3 v.] [parties seult] Vm[1]. 1449 ?	
23	Sub tuum praesidium [non retrouvé] trois petits motets [21 à 23] avec les parties séparées.	

NOTE DES AIRS ITALIENS.

1	Aria. Pria che nell'ore estreme. Partition Vm[7]. 7415	del Sig. Jomelli

---

1. Cette partition est signée : Lefebvre.
2. Ce motet est en effet de Fiocco (Joseph-Hector). Voir à ce sujet STELLFELD (Christiane), *Les Fiocco...*, Bruxelles, 1941, p. 158.

2	Aria. Care luci, toutes les parties séparées Vm^{7}. 4027	del Sig. Galuppi
3	Aria. Per pietà, bel idol mio. Partition avec toutes les parties séparées. Vm^{7}. 7260	del Sig. Ant^{o} Caputi
4	Aria Se possono tanto due luci Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7269	
5	Aria. Non sperar, partition avec toutes les partitions séparées Vm^{7}. 7260 bis *NB. Il y avait en 1772 un virtuose pour le violon élève de Pugnani appelé Conforto qui vivait a Vienne.*	del Sig. Conforto
6	Aria Fra l'ombre avec toutes les parties séparées a l'exception de celle du chant qui manque Vm^{7}. 7273	»
7	Canta. A quel leggiadro volto, partition Vm^{7}. 7259	del Sig. Francisco Ant^{o} d'Almeyda
8	Aria Torbido in volto, avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7417	del Sig. Pergolesi
9	Aria Caro sposo, amato oggetto, avec toutes les parties séparées [la partition manque] Vm^{7}. 7279	del Sig. Dom. Alberti
10	Aria Nera larva che sognai. Partition Vm^{7}. 7254 bis	
11	Aria Conservati fedele. Partition Vm^{7}. 7351	del Sig. Giovanni Adolfo Hasse
12	Aria Impallidisce in campo. Partition sur laquelle on a adapté l'hymne Regina coeli [non retrouvé] [1]	
13	Aria Giusti numi che mirate mio [dolente e mesto core] Partition Vm^{7}. 7254 ter	
14	Fra lo splendor, aria. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7353	del Sig. Hasse
15	Aria Sole'a il traditore. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7418	del Sig. Pergolesi
16	Aria Ombre mute, oscuri orrori. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7419	del Sig. Gio. Batta Pergolesi
17	Aria Pupille amabili. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7412	del Sig. Gumelli [Jomelli]
18	Aria Destrier' che all'armi usato. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7204	del Sig. Nicolo Porpora
19	Aria Se perde l'usignuolo. Partition avec toutes les parties séparées V^{7}. 7411	del Sig. Jommelli

1. On trouve trace de cet air dans le registre de la série Vm7 de la B. N., mais le n° sous lequel il est inscrit correspond à autre chose.

20	Aria Mama il bel idol mio. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7413	(Jomelli)
21	Aria. Chi superbo [di se stesso]. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7414	»
22	Aria. La, per l'ombrosa sponda. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7} 7261 bis	
23	Aria. Diana alle sue nimphe. Partition avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7261	[Albanèse] [1]
24	Duetto Vivio caro (?) [non retrouvé]	
25	Aria Fra timore [partition] Vm^{7}. 7270	
26	Duetto De' teneri affetti [partition] Vm^{7}. 7266	del Sig. Giorgio Hendel
27	Aria Mio cor sospirar, per la Sig Fumagalli *NB. la Sig^{a} Catharina Fumagalli etoit une bonne cantatrice ital. du milieu de ce siecle.* [partition] Vm^{7}. 7262	Fumagalli
28	Aria Abbiam' penato, del opera di Genova 1748 (partition] Vm^{7}. 7265 bis	del Sig^{r} Egidio Duni
28 *bis*	Aria Chi a ritornar aspira, du même opera [partition] Vm^{7}. 7265	»
29	Aria Se tu mi vuoi felice [partition] Vm^{7}. 7264 bis	
30	Aria Turba talor talor la pace [partition] Vm^{7}. 7410	del Sigr. Nicolo Jomelli
31	Aria [non retrouvé]	del Sigr. Gros Antonio Gray
32	Aria Chi un dolce amor [partition] Vm^{7}. 7354	del Sig. Sassone [Hasse]
	[Boisgelou a copié ici à la suite les numéros 33-44, que le rédacteur du catalogue avait transcrit sur une feuille à part avec la mention : Suite des airs italiens.]	
33	Aria Non è grande chi grande [sol nasce]. Partition Vm^{7}. 7254	Giov. Carestini [2] [Gian. Mar. Capelli]
34	Aria Che pena che affanno. Partit. Vm^{7}. 7256 bis	
35	Aria Ama, difendi e serba. Partit. Vm^{7}. 7352	Adolfo Hasse

1. Identification portée sur l'ouvrage lui-même, de la main d'Y. Rokseth.
2. Giov. Carestini est un interprète dont le nom figure en effet sur la partition, mais on lit ensuite le nom de l'auteur : « del Sig. D. Gian. Maria Capelli ».

36 Aria Tu sei la mia sperenza. Partit. — Franc. Poncini
Vm^{7}. 7255

37 Aria Empio la pena attendi. Partit. — »
Vm^{7}. 7256

38 Aria Rondinella. Toutes les parties séparées, manque la partition [et la partie vocale] [1]
Vm^{7}. 7274

39 Aria S'espone a perdersi nel mare infido, partition et toutes les parties séparées — Adolphe Hasse
Vm^{7}. 7355

40 Aria [Se il] ciel la notte ingombra

41 Aria Varean' col vento istesso
2 partitions [40-41] jointes ensemble avec toutes les parties séparées Vm^{7}. 7275

42 Aria Ride il ciel per me sereno. Partit. avec toutes les parties sep. Vm^{7}. 7356 — Ad. Hasse

43 Aria Minaccia il cielo. Partit. et parties sep.
Vm^{7}. 7276

44 Aria Quei begli occhi. Parties sép. sans partit.
Vm^{7}. 7277

Supplement au catalogue de la musique provenant du fonds de l'ancien Concert spirituel deposé a la Bibliotheque nationale dans le mois de Ventose, l'an deuxieme de la Republique une et indivisible par le C. Rua.

Titres des motets

64 Ave Regina, motet a grand chœur. Partition [2] — del Sig. Franc. X° Richter
Vm^{1}. 1378

Domini est terra, motet a grand chœur, toutes les parties separées a joindre vraisemblablement a la partition deja remise sous le n° 57 [3] Vm^{1}. 1392

Beatus vir. Motet a voix seule. Partition, a joindre selon toute apparence aux parties séparées deja remises sous le n° 17 [4] — Antonio Aurisichio
Vm^{1}. 1415

1. A la page 4 du Violino 1° : « de M. Pla l'ainé ». Est-ce l'auteur, ou un interprète ?
2. Déjà cité, voir décembre 1955, p. 191.
3. Déjà cité, voir décembre 1955, p. 191.
4. Déjà cité, voir ci-dessus, p. 55.

21	Cantate Domino, motet a voix seule. Partition Vm^1. 1446	»
22	Sunt breves mundi rosae, motet a voix seule, de basse taille, partition avec les parties séparées. Les symphonies et les augmentations sont de Royer. Vm^1. 1420	Carissimi
23	Confitebor tibi Domine. Motet a voix seule, partition avec toutes les parties séparées. Vm^1. 1428-1429	Fiocco
24	O salutaris Hostia, motet a voix seule, partition avec toutes les parties séparées Vm^1. 1460	»
25	Deus in adjutorium. Motet a voix seule. Partition avec toutes les parties séparées. Vm^1. 1441-1442	Madle X.X.X.
26	Venite exultemus, motet a voix seule de basse taille, partition avec les parties séparées Vm^1. 1438-1439	Royer
27	Venite exultemus, motet a voix seule. Partition avec les parties séparées Vm^1. 1462	»

Second supplement au Catalogue de la musique provenant du fonds de l'ancien Concert spirituel déposée a la Bibliothèque nationale dans le mois Thermidor an 5 ; 1797. Par le citoyen Rua.

Titre des motets a grands chœurs

1	Dixit Dominus a grands chœurs, partition reliée en carton papier marbré Vm^1. 1372	del Sig. Porpora
2	Diligam te, a grands chœurs, partition sans nom d'auteur [1] Vm^1. 1391	[Rameau]

1. Charles Malherbe a admis ce motet dans les Œuvres complètes de Rameau (Motets, 2e série, tome V). A la page XXVII de la préface au tome IV, 1re série, de cette collection monumentale, l'éditeur raconte comment le manuscrit en question lui a été montré par un fonctionnaire de la B. N. qui l'avait trouvé parmi les anonymes : le nom de l'auteur était certainement porté à l'origine en tête du motet, mais une déchirure malencontreuse a fait disparaître cette mention, écrite toutefois à nouveau, à côté, d'une main ancienne (et depuis repassée à l'encre). En outre, en marge de la première page on lit cette note de la main de Decroix, dont la collection Rameau est aujourd'hui à la B. N. : « A Mr. Le Grand, de Rouen, c'est Mr. Le Gros directeur du Concert spirituel qui m'a remis ce motet. » Or, en tête d'un volume manuscrit de motets de Rameau (à la B. N.) de la collection Decroix, celui-ci en a dressé l'inventaire et a ajouté : « Il [Rameau] a

3	Deus noster refugium et virtus, a grands chœurs et simphonie, partition sans nom d'auteur Vm^{1}. 1389	
4	Le même psaume, idem, idem Vm^{1}. 1448	
5	Le même psaume, idem, idem Vm^{1}. 1769 *Nota. Ces trois motets* [3 à 5] *ont été envoyés au concours du Concert spirituel de* 1770	
6	Cantemus Domino, motet en simphonie, a quatre voix, partition Vm^{1}. 1416	M. Bernard, organiste de Remiremont
7	Miserere mei Deus, a grands chœurs et simphonie, partition Vm^{1} 1699	de La Lande
8	De profundis clamavi, a grand chœur et simphonie, sans nom d'auteur. [partition] Vm^{1}. 1388	
9	Dixit Dominus, motet en simphonie a quatre voix. Partition. Vm^{1}. 1370	del Sig. Pergolese
10	Jubilate Deo omnis terra, a grand chœur et simphonie [partition] Vm^{1}. 1332	M. Chevalier m^{tre} de musique de la cathedrale de Blois
11	Jubilate Deo omnis terra, a grand chœur et simphonie, partition sans nom d'auteur. Vm^{1}. 1398	
12	Miserere mei, motet en simphonie a 4 voix, partition sans nom d'auteur [1] Vm^{1}. 1402	
13	Beatus vir a grand chœur et simphonie Vm^{1}. 1320	Bellissen, m^{tre} de musique de Marseille
14	Laudate pueri, idem, idem. 2 partitions Vm^{1}. 1321	»
15	Exaudiat Te Dominus, a grand chœur et simphonie, partition Vm^{1}. 1353	de La Lande, maître de musique de Chartres

aussi composé le motet Diligam te qui n'est pas ici. » Le fonds Decroix de la B. N. se trouve ainsi complété heureusement grâce à ce dépôt provenant du Concert spirituel. Sur Decroix voir E. Lebeau, *J. J. M. Decroix et sa collection Rameau* dans les *Mélanges... offerts à Paul-Marie Masson*, t. II, pp. 81-91. Je n'ai trouvé ce motet *Diligam te* que lorsque l'article était sous presse : j'ai ajouté une note à la correction des épreuves, mais le renvoi au présent article est fautif : au lieu de : juillet 1954 il faut lire en effet : Décembre 1955 et Juillet 1956. E. L.

1. C'est la partition dont les parties séparées sont désignées sous le n° 29 ; voir n^{o} précédent, p. 189.

16	Dixit Dominus a grand chœur et simphonie. Partition. Vm^1. 1325	M. Bolzon
17	Magnus Dominus a grand chœur et simphonie. Partition. [non retrouvé]	Mondonville
18	Super flumina Babilonis, a grand chœur et simphonie. Partition. Vm^1. 1341	Fontaine, d'Avignon
19	Le même psaume, id., id., sans nom	
20	Le même psaume, id., id., id.	
21	Le même psaume, id., id., id.	
22	Copies du même motet a grand chœur, la partition manque.	
23	Copies du meme motet a grand chœur. La partition manque.	
24	Le meme psaume a grand chœur et simphonie sans nom d'auteur. Vm^1. 1406-1411 *Nota. Ces sept motets* [18 à 24] *ont été envoyés au Concert spirituel en* 1768.	
25	Deus noster refugium et virtus, a grand chœur et simphonie. Partition. [non retrouvé]	Floquet
26	Libera me Domine, a grand chœur a cinq parties. Partition. Vm^1. 1313	Albert
27	Cantate Domini, a grand chœur et simphonie. Partition gravée. Vm^1. 1157	Izo

TITRE DES PETITS MOTETS

1	Exultate Deo adjutori nostro, a voix seule avec simphonie. Partition. Vm^1. 1422	M. Chalabruit, du Concert de Marseille
2	Alma Redemptoris Mater, a voix seule avec simphonie. Partition. Vm^1. 1424	di Francesco Durante
3	Quam dilecta, a voix seule avec accompt. Partition. Vm^1. 1425	M. Lefebvre
4	Usque quo Domine, motet a deux voix avec simphonie. Partition. Vm^1. 1417	M. Brisson [1]
5	Cantate Domino quae fecit ille, a voix seule avec simphonie, partition sans nom d'auteur. [non retrouvé]	
6	Regina coeli laetare, a voix seule avec simphonie. Partition gravée. Vm^1. 1165	le M^{s} de Culant

1. Sur la couverture Boisgelou a écrit : « Par M. Brisson, a Moissac en Quercy. »

7 Laetatus Israel in eo, a voix seule avec simphonie. Partition sans nom d'auteur. Vm[1]. 1457

Odes ou cantiques mises en musique pour le concours du Concert spirituel.

	Titres	
1	La Gloire du Seigneur, cantique de J. B. Rousseau a grand chœur, partition. Le 16 janvier 1769 Vm[1]. 1617	
2	Le meme cantique aussi a grand chœur. Partition. Le 11 janvier 1769 Vm[1]. 1616	M. Thevenard
3	Le meme cantique aussi a grand chœur. Partition. Le 11 decembre 1768 Vm[1]. 1615	
4	Le meme cantique aussi a grand chœur. Partition. Le 31 janvier 1770 Vm[1]. 1619	M. Floquet
5	Le meme cantique aussi a grand chœur. Partition. Le 29 juillet 1770 Vm[1]. 1620	M. Desormery
6	Le meme cantique aussi a grand chœur. Partition. Le 27 janvier 1769 Vm[1]. 1618	
7	Jour terrible ou de Dieu la vengeance eclatante, ode ou cantique a grand chœur. Partition. Vm[1]. 1621	

NOTES SUR QUELQUES MUSICIENS FRANÇAIS DU XVII[e] SIÈCLE

I. — Date probable du décès de Gaspard Leroux.

Le répertoire des minutes de M[e] Bellanger, notaire demeurant rue Saint-Honoré, signale à la date du 17 juin 1707 l'inventaire fait après le décès de Gaspard Leroux. Il est très probable qu'il s'agit bien du compositeur des pièces de clavecin parues en 1705, déjà cité dans les listes d'impositions de 1696. Malheureusement la minute de l'acte a aujourd'hui disparu.

(Archives nationales, Minutier, CXIII, Rép. 4.)

II. — Les Chabanceau de la Barre.

Pierre Chabanceau de la Barre († 1600), organiste.

Pour apposer une épitaphe au cimetière des Innocents il faut en demander l'autorisation aux Chanoines de Saint-Germain-l'Auxerrois. C'est

ce que fit le 21 janvier 1600 « vidua deffuncti organiste », à quoi fut répondu : « le chapître donne permission aux enfants de deffunct Pierre Chabanceau dict de la Barre poser ung épitaphe au Cimetière des S. Innocens contre la grande croix devant la vierge Marie de 2 pieds de haut et 1 ½ de large et au bas un petit benoistier... « Cy gist honorable homme Pierre Chabanceau dict de la Barre, en son vivant organiste de l'église Cathédrale de Paris, lequel décéda le 12 janvier 1600 [1]. Aussy gist honorable femme Marie Coul [2] (?) en son vivant femme dudict Pierre Chabanceau, laquelle deceda le 25 juillet 1585. » (A. N., LL 408).

Pierre Chabanceau de la Barre, Luthiste.

7 avril 1620.

Requête par Philippe Goudin, orfèvre à Paris, pour réunir les parents et amis des enfants de « défunts Pierre Chabanceau de la Barre et Jeanne Driet » dont il est tuteur depuis juin 1619. Il s'agit de clore le compte de tutelledû par Marie Driet, tante, et de savoir quoi faire du garçon : « or est revenu des champs l'un des mineurs, Pierre agé de 14 à 15 ans qui a pris une telle liberté de manière de vivre qu'il est impossible audit Goudin le pouvoir tenir avec luy declarant qu'il a toujours fait profession de jouer du luth, et pour ce qu'il faut faire de sa sœur deuxieme et dernier enfant. »

Sont présents :

« P. Goudin, cousin paternel par sa femme,

Claude Chabanceau, joueur d'épinette, oncle paternel (par procureur),

Germain Chabanceau, organiste de S. Jacques-de-la-Boucherie oncle paternel,

Nicolas Maucorps dit Champaigne, cordonnier de Monsieur, oncle paternel par sa femme,

Philippe Quin, marchand orfevre, cousin paternel,

Nicolas Chambousson, Me. chandelier (*id.*).

Pierre Boivin, parrain dudit Pierre,

Nicolas Ouy, marchand frippier oncle maternel. »

La décision prise fut de mettre Pierre chez son oncle Pierre [3] moyennant 120 l. de pension et sa sœur chez Maucorps pour 60 l.

(A. N., Y 3886.)

---

1. Son inventaire après décès se trouve dans Min. centr., IV, 37 ; des extraits en ont été publiés dans *The Galpin Society. Journal*, VII, 1954, pp. 45-46. Sur les La Barre on consultera l'esquisse de J. Tiersot dans la *Revue de musicologie*, nov. 1927, et les notices rédigées par A. Tessier dans l'éd. franç. du *Dict.* de Riemann.
2. Marie Serry (!)
3. L'Organiste du Roi.

Cette vocation précoce sera bien confirmée :

« Noble homme Gabriel Caignet, joueur de luth ordinaire de la musique de la chambre du Roy, demeurant rue Montmartre paroisse St-Eustache..., et Pierre Chabanceau, escuier Sr. de la Barre, demeurant rue Geoffroy L'Asnier, paroisse S. Paul... Caignet, « apres l'agrément par ladite Royne » promet de « livrer sa démission de la charge de joueur de luth ordinaire de la musique de la chambre du Roy, remplye du nom dudict Sr. de la Barre », moyennant 3.000 l. (A. N., Minutier, CVIII, 13 et 15 février 1645.)

Peu après Pierre Chabanceau perd sa femme Marie Caron, épousée vers 1636 et dont il est donataire, n'en ayant pas d'enfant. (A. N., Minutier, XXVI, 61, 8.12.1636.)

D'où un inventaire le 18 septembre 1648 « à la requeste de Pierre Chabanceau, escuier Sr. de la Barre, ordinaire de la chambre du Roy », donataire mutuel de « deffuncte Marie Caron jadis sa femmé » et en présence du procureur de « Jehanne Thuiller, veuve deffunct Anthoine Germain marchand laboureur demeurant à Orgeval près Passy, héritière quand aux meubles » de Marie Caron sa petite fille...

Parmi les meubles notons seulement :

« Un clavecin couvert de cuir de maroquin sur son pied de bois doublé de satin de Bruges monté en cordes de fil de richard (!), garny de sa clef de ses martaux. » (Il ne lui appartient pas mais lui a été confié pour le vendre.) (A. N., Minutier, CVIII, 100).

Charles-Henry De la Barre « renommé pour ses pieux écrits ».

Le 20 juillet 1662, marché est passé entre « Francois Noel et Etienne Petit, Mes imprimeurs et marchands libraires » à « Charles-Henry de la Barre, vallet de chambre ordinaire de la Royne, demeurant a Paris rue des Fossés de St-Germain-l'Auxerrois » pour faire l'impression d'un ouvrage intitulé *Le Monde Chrétien.* La date du privilège reste en blanc et cela coutera 107 s. 6 d. par feuille. (A. N., Minutier, XXXV, 414.)

III. — Testament de Jacques Champion de la Chapelle, père de Chambonnières.

Le 4 juin 1632 « Jacques de Champion, chevalier de l'ordre de St-Michel, sieur de la Chapelle, et Anne de Chastriot... demeurant à Paris rue des Vieux Augustins, paroisse S. Eustache », font leur testament selon les formes consacrées, demandant à être enterrés aux Innocents près de la Chapelle Notre-Dame, s'en remettant à leur exécuteur Guillaume Bluet, intendant du Duc de Luxembourg, pour leurs funérailles.

« Et d'aultant que Jacques Champion, leur fils aisné, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, a présent marié avec dame Marie Leclerc, a receu d'eux à plusieurs et diverses fois de grands avantages

tant en deniers comptans, vaisselle d'argent, pièces de valeur, chesnes d'or que aultres choses jusques à la somme de 4.500 l. dont ils ont ses promesses, oultre la charge de joueur d'espinette de la Chambre du Roy que ledict Sieur de la Chappelle luy a cy-devant résigné à condition de survivance longtemps auparavant son mariage..., n'ayant lesdicts testateurs pour lors que luy seul d'enfant et n'estimans pas en avoir d'aultres, lesdicts avantages se monstant beaucoup plus qu'ils ne debvoit et ne pouvoit espérer des biens de leurs successions futures, voires mesmes exeddant de la somme de 3.000 livres..., tant à cause de ladicte charge de joueur d'espinette de la chambre du Roy a laquelle il a esté ainsy que dict est, receu à survivance dudict Sieur son père, declarent iceux testateurs qu'ils ne veullent que ledict Jacques de Champion... vienne à leurs successions ny qu'il y puisse prétendre aulcune chose... » mais que tous leurs biens appartiennent à Jean-Nicolas Champion, leur fils puîné, et Damoiselle Louise Champion leur fille. Chambonnières devra en outre à cause de sa charge de joueur d'épinette verser dans les 6 mois 3.000 l. lors du décès de son père selon une promesse par devant notaire.

IV. — Jean Lebègue, premier organiste des Invalides (1650-1684).

M. N. Dufourcq, dans son livre sur Nicolas Lebègue (Paris, Picard, 1954), fait planer sur la naissance de l'élève Jean Lebègue des doutes assez peu en rapports avec la haute moralité de l'organiste du Roi, telle qu'il l'établit au surplus fort bien. Rassurons-nous, ces deux Lebègue ne sont pas même proches parents. Déjà le fait qu'au conseil de famille, après le décès de Jean, Nicolas ne figure pas, le laisse assez entendre[1]. De plus au mariage il est placé sous la rubrique « amy », après des cousins éloignés[2]. Au surplus voici les origines familiales du jeune homme : il est fils de Ambroise Lebègue, peintre ordinaire de la chambre du Roi, paroissien de Saint-Merry où il a été enterré en 1655, bien avant la nomination de Nicolas Lebègue. Sa veuve, Jeanne Tocquigny, restait seule avec le petit Jean âgé de 5 ans, toute sa famille étant encore dans leur ville d'origine, Luzarches[3]. Bien que l'origine d'Ambroise Lebègue ne soit pas de manière certaine (comme celle des Tocquigny) à Luzarches, il n'en est pas moins impossible qu'une parenté proche ait lié Ambroise à Nicolas Lebègue, mais il est vraisemblable que le pieux organiste ait porté un intérêt particulier au petit enfant de chœur de la paroisse orphelin, et que le cousin des Lenain se soit occupé d'un fils de peintre, son homonyme et peut-être au surplus heureusement doué pour la musique.

---

1. A. N., Y. 3999 (20 mars 1683).
2. *Id.*, Minutier, XLI, 268 (9 janvier 1678).
3. *Id.*, CXII, 328 (30 octobre 1655). Inventaire après le décès d'A. Lebègue.

V. — Le contrat de mariage de Louis Marchand.

Le 5 février 1689 « Jean Louis Lemarchand, organiste à Paris, demeurant rue S. Jacques parroisse St-Benoist, fils de Jean Marchand, aussy organiste, et de demoiselle Lucresse Ruelle », accompagné de son père et d'un cousin, Jean Duval bourgeois de Paris, se rencontre par devant notaires avec « Louis Denis, pareillement organiste de l'église St-Barthélemy, et demoiselle Marie Belesme..., demeurant rue de la Tixeranderie parroisse S. Jean, pour Marie Angélique Denis leur fille. »

Du côté Denis les parents et amis sont :

« Marie Anne Geneviève Duvivier femme de Claude Charles Houdé receveur de l'abbaye d'Hyerre, tante maternelle,

Louis Denis frere, Demoiselle Hélène Denis fille sœur, Dominique Gaugibus, marchand bourgeois de Paris, et demoiselle Aymée Denis sa femme tante paternelle,

Marguerite Pinson veuve de Jean Denis vivant organiste oncle paternel, Magdeleine Verrault veuve de Antoine Texier vivant marchand cousine,

Jean de Guillot prestre, Catherine de Chevreuil fille, Sebastien Chambon bourgeois de Paris, Jean Duret, musitien amys de ladite »...

La dot en avance d'hoirie est de 4.000 l. dont 400 pour un clavecin et un collier de perles fines, 420 en meubles, linge, cuillers et fourchettes d'argent, 100 en un diamant, 680 en deniers dont 530 ont déjà été données, plus 6 mois 1/2 de logement et nourriture valant 400 l. De cet ensemble (2.000 l.) Marchand donne quittance le 24 janvier. Des 2.000 autres livres il ne touchera que les intérêts et un brouillon est joint au contrat qui précise : « bien entendu que si le Sieur Marchand a l'occasion d'acheter quelque charge ou maison de campagne » lesdits Denis fourniront effectivement les 2.000 l. Cette éventualité ne se produira jamais et c'est là une des sources du célèbre différend entre Marchand et sa femme.

On a coutume dans cette affaire de rejeter tous les torts sur le mari, mais les rapports d'Angélique avec son propre père sont assez curieux, bien que le texte ci-dessous ne donne pas l'opinion finale de la justice dans le différend : Le 29 mars 1708 « Claude Simpol peintre de l'Académie royale et Hélène Denis sa femme, Marie Angélique Denis femme séparée de Louis Marchand, filles de Louis Denis organiste et bourgeois de Paris et de feue Marie Belesme » portent plainte devant le Lieutenant Civil contre leur père. Elles rappellent que la rente promise au mariage est toujours due, qu'à la mort de la mère (août 1706) elles n'ont rien touché des biens inventoriés le dernier vivant des parents devant jouir de l'usufruit. Or là-dessus une certaine « Claude Levé qui s'est qualifiée veuve depuis 8 années s'estant introduite dans la maison peu auparavant le décès (de la mère) en qualité de servante, s'est tellement rendue Maî-

tresse de l'esprit dudit Sr Denis qui est a present agé de 73 ans, qu'après le décès ladite Levé a pressé ledit Denis de l'épouser et pour mieux réussir a inspiré au Sr. Denis toute la hayne possible pour ses enfans à quoy elle est si bien parvenue que le Sr Denis qui les avoit toujours reçues chez luy et traitées avec amitié et confiance n'a plus voulu qu'elles entrassent chez luy et il a porté la hayne à un tel point que ledit Sr. Denis estant tombé malade à l'extremité et lesdites dames Simpol et Marchand ayant esté chez luy pour l'assister et luy donner les soins, ledit Denis, de la suscitation de ladite Levé dont il estoit obsédé n'a pas voulu les souffrir auprès de luy, les en a chassées et menacées de coups de bâton si elles y revenoient. » Les plaignants se sont informés de la conduite de « ladite Levé pour qui il a une forte attache » ils ont appris... « que c'est une femme d'une prostitution publique qui a esté pour débauche plus d'une fois conduite et renfermée à l'Hopital Général ou elle a esté traitée de maladie secrette dont elle estoit attaquée depuis longtemps et dont il est fort incertain qu'elle soit guérie, que de ses débauches et prostitutions elle a eu un enfant dont elle est accouchée à l'Hostel-Dieu en l'année 1704 (l'extrait baptistaire et mortuaire est tiré du registre du 18 septembre 1704), et qu'actuellement elle est renfermée au même Hopital Général ». Elles accusent leur père de vouloir l'épouser, « la rendre maîtresse de tout ce qu'il possède et dont elle a disposé comme elle l'a souhaité » de mettre « tout en usage pour solliciter la liberté de ladite Levé, s'estant imaginé que Ladite Levé a aussy esté renfermée sur les plaintes de ses enfans », d'avoir déjà dissipé la meilleure part des objets inventoriés (plus de 4.000 l.) qu'ainsi trente muids de vin ont disparu, la vaisselle d'argent, 1.800 l. d'arrérages de rentes, qu'il a laissé vendre à vil prix la moitié de sa maison qui appartenait à son frère Philippe au lieu de l'acquérir. Elles demandent donc qu'il soit interdit comme incapable de régir sa personne et ses biens.

Le Lieutenant Civil convoque alors le père qui vient avec son procureur affirmer que ce sont des calomnies, que la servante a été engagée dès 1705 du vivant de sa femme « sans rien depuis contre sa conduite mais que ce sont » ses filles et gendre qui ont dissipé tout leur bien et sont altérés », qu'il leur a même donné les effets de leur mère et payé le deuil, ce que le gendre n'a pas fait, « estans en outre violans », venant journellement insulter leur père, ce dont il a porté plainte devant le commissaire et ayant amené comme parent Charles Houdé avec qui il est en mauvais termes et qui est venu l'injurier chez lui. Louis Denis propose pour couper court de renoncer à son droit d'usufruit et de faire le partage. Le Lieutenant civil qui lui trouve la tête saine, reste perplexe et décide qu'il soit fait rapport au Conseil.

A. N., Y. 4175.

P. Hardouin.

UN AUTOGRAPHE DE J. HAYDN A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE :

la « Symphonie Oxford ».

Parmi les partitions récemment mises à la disposition du public qui font partie du magnifique don consenti par Mme Lemire-André à la Bibliothèque nationale en 1951, se trouve en particulier le manuscrit autographe que l'on croyait perdu de la fameuse symphonie en sol, dite « Symphonie Oxford » (no 92). Ce manuscrit vient ainsi rejoindre, sur les rayons de notre grand dépôt national, les autographes de trois autres symphonie de Haydn : nos 83, 86, 87 ; il a, comme eux, été écrit à l'intention du comte d'Ogny. Les plus récents biographes du musicien, et notamment H. C. Robbins Landon (*The Symphonies of J. Haydn*, 1955, p. 406), ont daté cette œuvre de 1788, mais Haydn a inscrit lui-même sur ce manuscrit « [1]789 ». Une signature indique que cette partition a été aussi en possession de l'imprimeur parisien le Duc, qui devait publier cette symphonie comme faisant partie du répertoire de la Loge Olympique.

BIBLIOGRAPHIE

K. Ph. Bernet Kempers. — **Muziekgeschiedenis.** 5. druk. Rotterdam, W. L. en J. Brusse N. V., 1955. In-8°, 404 p., pl., fig., musique.

Dans cette cinquième édition revue et élargie de son *Histoire de la Musique* parue en 1932, l'auteur nous donne, sous une forme modernisée (la nouvelle orthographe néerlandaise y est adoptée pour la première fois), une œuvre mise à jour au point de vue de la bibliographie et de la documentation L'auteur, faisant éclater le cadre chronologique, n'a pas voulu écrire une histoire classique de la musique et des musiciens, mais une histoire des styles et des formes qu'il étudie séparément dans leur évolution historique. Cette tendance très moderne de la recherche musicale dans les Pays-Bas (nous la retrouvons sous une forme moins systématique dans l'*Algemene Muziekgeschiedenis* du Prof. Smijers), a conduit l'auteur à abandonner les conceptions traditionnelles et à enrichir son texte d'un grand nombre de graphiques et de tableaux qui parlent clairement et rapidement à l'esprit.

Après un chapitre de base où il traite des grandes questions de tonalités, d'évolution des instruments et des styles et où il brosse un tableau général de tous les grands courants de la musique européenne depuis le Moyen Age, l'auteur étudie successivement la musique religieuse catholique et protestante et la musique d'orgue, l'opéra depuis ses origines médiévales, la musique vocale profane et enfin la musique instrumentale. Chaque chapitre est suivi d'une bibliographie classée par langue. L'ouvrage se termine par une table de concordances chronologique où les musiciens et les œuvres principales sont mises en rapport avec les grands événements politiques et culturels de l'histoire.

Cette Histoire de la Musique, en dépit d'une certaine sécheresse, est une œuvre de conception originale et de présentation très soignée.

A.-M. Bautier.

K. Ph. Bernet Kempers. — **Meesters der Muziek. Levensbeschrijving van drien dertig der grootsts componisten...** 5. druk. Rotterdam, W. L. en J. Brusse N. V., 1954. In-8°, 280 p., fig., musique.

Dans cette nouvelle édition d'un petit ouvrage commode, de consultation aisée et sans prétentions, l'auteur s'adresse au grand public des amateurs de concerts, de radio et de disques, et non aux musicologues. Il trace le portrait de trente-trois grands musiciens qui s'échelonnent de Lassus à Bartok, accompagnant les biographies d'un rapide catalogue des œuvres

et terminant par une bibliographie sommaire. Il y ajoute pour quelques trois cents musiciens (dont plusieurs encore vivants), une brève notice.

Regrettons simplement que les indications bibliographiques qui terminent chaque chapitre soient trop sommaires et pas toujours à jour.

Ce petit livre, dans les limites qu'il s'assigne, continuera à rendre aux Pays-Bas de grands services aux amateurs de musique.

A.-M. BAUTIER.

Anton BAUER. — **Opern und Operetten in Wien**, 1 vol. grand in-8°, XII et 156 p., 2 pl. hors texte, broché, Hermann Böhlhaus, Graz-Cologne, 1955.

Grâces soient rendues à M. Anton Bauer d'avoir donné aux travailleurs un instrument indispensable sous la forme commode d'un catalogue alphabétique des opéras, *singspiele* et opérettes qui ont été représentés aux divers théâtres de Vienne de 1629 à 1954. Au prix d'un labeur considérable, l'auteur a réussi à condenser en 156 pages une matière considérable ; 4.856 partitions sont classées avec leurs titres, leur sous-titre, leur genre, le nombre des actes, les noms du librettiste, du compositeur, du traducteur, de l'arrangeur, s'il y a lieu, et la date de la première exécution. Suivent les tables alphabétiques des compositeurs, des librettistes, une table chronologique du nombre de pièces représentées par année, et enfin une copieuse bibliographie. Ce précieux ouvrage rendra aux historiens du théâtre lyrique les plus grands services.

Félix RAUGEL.

EBERSTELLER (Oskar). — **Orgeln und Orgelbauer in Osterreich**, 1 vol. grand in-8°, VII et 250 p., 1 pl. hors texte, broché, Hermann Bölhaus, Graz-Cologne, 1955.

Oskar Ebersteller (1886-1939), expert d'orgues, avait recueilli pendant des années une abondante et précieuse documentation en vue d'un ouvrage concernant l'histoire de l'orgue en Autriche ; il devait disparaître avant la publication de son livre qui vient d'être publié par les soins de ses fidèles amis Erich Schenk et Leopold Nowak, professeurs à l'Université de Vienne. C'est là un ouvrage comme les amis de l'orgue en souhaiteraient beaucoup en chaque pays. On y trouve la description des anciens instruments heureusement conservés dans leur état primitif avec, en appendice, une table des mesures de chaque jeu entré dans leur composition, et un historique de l'art du facteur d'orgues en Haute et Basse-Autriche, à Salzbourg, dans le Burgenland, en Styrie et en Carinthie du XIVe au XIXe siècle. L'auteur fait revivre les facteurs de haut mérite qui ont été chargés d'enrichir cathédrales et églises abbatiales d'instruments fameux ; au XVIIe siècle : les Putz et les Freund de Passau, les Egedacher, les Rottenburger et les Geissler de Salzbourg, Daniel Herz à Brixen, Weckerl à Vienne; au XVIIIe siècle : les frères Römer et Gottfried Sonnholz à Vienne, Rummel à Linz, les Mauracher à Salzbourg, Fr.-X. Krisman à Saint-Florian, Jäger à Maria-Saal. L'ouvrage se termine par une liste de plus de 3.000 instruments avec leur date, le nombre des jeux et des claviers, le nom du facteur et quelques indications sur le style du buffet. Une table des noms et des lieux facilite les recherches.

Félix RAUGEL.

ALESSI (Giovanni d'). — **La Cappella musicale del Duomo di Treviso 1300-1633.** Vedelago, Ars et religio, 1954. In-4°, 272-46 p.

Il est bien vrai, comme le dit l'auteur, que l'on assiste depuis quelques années à un réveil des recherches musicologiques en Italie, et une étude comme celle qu'il vient de publier sur la vie musicale à la chapelle de Trévise suffirait à le prouver. Il y a quelque trente ans déjà, Casimiri avec ses *Note d'archivio* (malheurensement disparues avec lui) avait institué une science de la musicolgoie basée sur les documents historiques et non plus seulement sur les intuitions esthétiques, souvent fécondes d'ailleurs, mais insuffisantes pour soutenir à elles seules un édifice scientifique. Monseigneur d'Alessi avait lui-même confié à cette revue dès 1931 une étude concernant Zanin Bisan, chantre alto à Trévise, de même qu'un article sur les manuscrits du XVI[e] siècle de la bibliothèque et un autre sur les maîtres flamands ayant exercé à la chapelle avaient déjà paru en 1931 et 1939 dans les *Acta* et dans la *Tijdschrift*. D'autre part, la question si importante pour l'histoire musicale de l'origine des *cori spezzati* (dont l'invention est encore trop souvent attribuée à Willaert alors qu'on les pratiquait dès 1521 en Vénétie) a été aussi abordée en 1952 dans le *Journal of the American musicological society*. Enfin le maître de chapelle flamand de Trévise, typographe à ses heures, Gerardo de Lisa, avait eu droit à une étude particulière publiée en 1925 à Vedelago. Tout ceci prouve largement que l'ouvrage que voici est le fruit d'un long travail mené patiemment et dont on nous donne ici une version longuement mûrie.

Il s'agit donc de l'histoire de la chapelle musicale du Dôme de Trévise de 1300 à 1633, date à laquelle, par une décision injuste de l'évêque Francesco Giustiniani, disparaît cette glorieuse institution qui avait donné tant de lustre à la cathédrale. Car, si cette chapelle ne peut s'enorgueillir d'aucun nom prestigieux parmi ses membres (si l'on excepte Giovanni Matteo Asola et Giovanni Nasco), elle n'en a pas moins prouvé une vitalité musicale intense, favorisée par la position géographique de Trévise sur la route la plus fréquentée par le commerce vénitien vers les Flandres et l'Allemagne. C'est une des filiales importantes de la grande école vénitienne de polyphonie vocale. L'auteur en brosse un tableau complet et étudie tour à tour les chanteurs, les maîtres de chapelle, les genres musicaux, les orgues, les fêtes à la cathédrale et même la vie musicale en dehors de l'église. Pour cela il s'appuie sur des documents de première main qu'il a consultés lui-même à la bibliothèque de cet *Archivio musicale* attenant à la cathédrale et dont il donne l'inventaire des richesses d'après les catalogues qui en ont été successivement établis, depuis le modeste parchemin de 1135 jusqu'à la liste imposante dressée par lui-même en 1944. Malheureusement, depuis le 7 avril 1944, la plus grande partie de ces ouvrages a disparu dans le bombardement de la ville, et le récit que nous fait l'auteur de ce tragique événement dont il a vécu tous les épisodes en témoin impuissant, n'est pas le moindre attrait de son livre. La courte liste des ouvrages ayant échappé à la destruction dit assez l'importance du désastre. Un index alphabétique des auteurs figurant dans les manuscrits maintenant disparus avec la liste de leurs œuvres, la publication des documents d'archives, l'index des noms, la bibliographie et quelques fac-simile, terminent la partie historique.

Mais l'auteur qui est aussi musicien, fait une place honorable à la musique avec la publication de huit motets inédits, œuvres de différents maîtres

de chapelle de la cathédrale et parmi lesquels le psaume à double chœur *In te Domine speravi* de Francesco Santacroce (maître de chapelle à Trévise de 1520 à 1528) montre bien que la grande école vénitienne existait sur tout le territoire de Venise avant la venue de Willaert.

Nanie BRIDGMAN.

La Musique instrumentale de la Renaissance. Études réunies et présentées par Jean JACQUOT... Paris, Ed. du CNRS, 1955. 1 vol. relié in-4, 394 p. (Journées internationales d'Études. Paris, 28 mars-2 avril 1954).

Il est profondément réconfortant de constater l'intérêt croissant que le CNRS porte depuis ces dernières années à la musicologie. Dans un pays où l'audience de cette science à l'Université est presque par tradition réduite au minimum, la publication de ce nouveau livre, venant après *Musique et Poésie au XVIe s.*, apparaît comme le deuxième échelon d'une série que l'on souhaite voir s'agrandir régulièrement sur les mêmes principes et qui vient d'être baptisée par J. Jacquot, son initiateur, comme « Le chœur des muses ». (Un prospectus qui vient de paraître en définit les buts et le programme.)

Le présent volume donne le bilan des Journées d'études organisées par le Groupe d'études musicales de la Renaissance autour d'un thème un peu vaste, traité ici par vingt-huit spécialistes (dont quatre n'ont envoyé leur texte qu'après coup). Cette fois l'éditeur a sagement renoncé à imprimer *in-extenso* les discussions qui suivirent les exposés et a, par ailleurs, donné un index plus développé des matières et des noms cités. De la facture instrumentale aux problèmes esthétiques, chaque seiziémiste pourra y trouver un sujet d'intérêt.

Un article de P. Hardouin donne un remarquable tableau de l'évolution de l'orgue français à la fin de la Renaissance ; des documents d'archives extraits de minutes parisiennes ne sont ici utilisés que pour leur réelle substance historique. Un petit détail ne doit pas causer de confusion : l'auteur nous dit (p. 260) que N. de La Grotte « inaugura » en 1584 le nouvel orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois. De la source citée il ressort seulement qu'il fut appelé comme expert pour juger du travail de l'organier. D'autre part (p. suivante), on ne voit pas pourquoi J. Arcadelt aurait joué le même instrument quelques années auparavant, puisqu'il était chantre et nullement organiste. — Deux historiens jugent aussi en interprètes : N. Dufourcq le délicat problème orgue-clavecin dans la première moitié du XVIIe s. (avec publication d'un acte de 1637 intéressant un clavecin organisé, construit par V. de Héman) ; S. Kastner le « clavecin parfait » de B. Jobernardi, italien établi à Madrid en 1638, qui « allait s'approcher des possibilités dynamiques de la harpe, du clavicorde et de la vihuela ». C'est aussi en interprète rompu à la technique de son instrument qu'Emilio Pujol juge « Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe et au XVIIe ».

Ce sont peut-être les questions relatives à la transcription des œuvres anciennes pour instrument soliste qui dans ce volume sont les plus fascinantes. Si P. Froidebise et F. Benedetti-Michelangeli n'ont pas de peine à nous montrer les inconséquences et l'arbitraire qui règnent encore dans nombre d'éditions de musique d'orgue et de clavier, le regretté O. Gombosi tente une expérience assez révolutionnaire sur la transcription et l'analyse d'une Fantasia de Francesco da Milano. La musicologie manque trop d'es-

prits réellement créateurs pour que la lecture de cette « Recherche de la forme dans la musique de la Renaissance » ne nous apparaisse comme un courant d'air frais soufflant dans un monde qui a bien du mal à se défaire de traditions injustifiées. Les propositions de Gombosi pour échapper à l'aveuglement des barres de mesure et retrouver les intentions présumées du compositeur, même si elles ne sont pas appelées à servir de règles aux futurs éditeurs, se révèlent plus utiles que des spéculations d'ordre philologique.

Un peu décevant apparaît l'apport des musicologues venus de l'Est européen, surtout celui d'Ernst Meyer dans « L'élément populaire dans les danses allemandes jusqu'à la Guerre de Trente Ans », qui est, à ma connaissance, la première application occidentale du principe de l' « intonation » cher à Boris Asaviev ; sa démonstration aurait peut-être plus de poids si elle avait été centrée sur un petit groupe d'œuvres. Il est vrai que l'auteur d'*English Chamber music* nous a rendus difficiles. L'étude de Z. Lissa, « La formation du style national dans la musique instrumentale polonaise de la Renaissance », marque l'effort réalisé actuellement en Pologne pour mettre à jour les sources nationales, dont la position en Occident est encore mal définie.

Il reste que les articles les plus importants regardent la musique anglaise, au point de constituer la partie la plus homogène de cet ouvrage — part royale si l'on songe que l'Italie est à peine représentée (une analyse sensible et fouillée de R. de Morcourt de la tablature de luth de D. Bianchini, et une étude sociologique de C. Sartori sur « Une pratique des musiciens lombards : l'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville », inauguré en 1582 par F. Maschera) et la France dans le même rapport (D. Launay, qui étudie les quelques « fantaisies » françaises de la fin du siècle et du début du XVIIe ; D. Heartz, qui observe la différenciation des styles instrumentaux en analysant des transcriptions de mêmes pièces adaptées pour divers instruments). Pour l'Angleterre T. Dart, J. Noble, D. Stevens, J. Ward, D. Lumsden et J. Jacquot auraient pu réunir à eux seuls un colloque spécial ; ils apportent une masse de documentation, que l'on ne peut malheureusement pas détailler ici, et qui concerne le plus souvent des sources nouvelles. Leurs articles feront longtemps conserver sa valeur à ce volume.

Enfin, l'originalité de ces rencontres, comme dans celles de *Musique et Poésie*, réside dans une tentative faite à l'instigation de J. Jacquot pour demander à des esthéticiens de dégager une synthèse générale, après que les historiens aient cessé de parler. On trouve donc ici le résultat de cet essai éminemment sympathique avec les interventions d'A. Souris et de B. de Schloezer, qui ne surprend pas en avouant que musicologues et esthéticiens lui paraissent se trouver « aux antipodes les uns des autres ».

F. LESURE.

BORK (Gerhard). — **Die Melodien des Bonner Gesangbuches in seinen Ausgaben zwischen 1550 und 1630.** Eine Untersuchung über ihre Herkunft und Verbreitung. Köln, im Staufen-Verlag, 1955. In-8°, 230-IX-23 p., musique. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte... Heft 9.)

Malgré les efforts de l'archevêque-prince électeur de Cologne, Hermann von Wied, acquis aux idées religieuses nouvelles, les tentatives de Réforme dans le diocèse de Cologne devaient aboutir en 1547 à un échec complet.

Cependant, le recueil de cantiques élaboré par les réformateurs put encore paraître en 1550. C'est ce recueil, dont les nombreuses rééditions prouvent la popularité, qui fait l'objet de la présente monographie.

L'auteur a tenu à rappeler tout d'abord les causes du mouvement de Réforme dans les Pays rhénans. Ces causes ne sont pas toutes particulières à cette région. On relèvera cependant l'importance que prit alors le fait que les pouvoirs temporels et spirituels étaient réunis en une seule main à Cologne, d'où un particularisme ombrageux, tendant à l'éloignement de Rome. Il faut y ajouter une décadence liturgique favorisée par la tradition germanique de chanter en langue vulgaire à l'église, une doctrine eucharistique déficiente et aussi le niveau intellectuel souvent trop bas du clergé.

Le recueil de cantiques qui fut alors mis en chantier a ceci de particulier qu'il n'était qu'une compilation établie à l'aide des divers recueils protestants alors existants. Le travail de l'auteur a consisté à rechercher quels furent ces recueils, par l'examen attentif des variantes mélodiques. Il a pu ainsi établir que les compilateurs du recueil de Bonn avaient fait des emprunts aux recueils de cantiques de Zurich (édition de 1540 et édition d'Ambrosius Blarer), au psautier de Strasbourg de 1538, aux recueils de la même ville de 1537 et de 1541 et à celui qu'y édita Martin Butzer en 1545, et enfin au recueil des frères moraves. Cette étude des filiations mélodiques est remarquable et fait honneur à la méthode de l'auteur.

Le recueil de Bonn eut un nombre élevé de rééditions, que l'auteur a minutieusement comparées entre elles. Il a en outre essayé d'établir quelle avait été l'influence de ce recueil de cantiques sur les recueils contemporains. Judicieusement composé et répondant parfaitement à ce que le public protestant attendait d'un pareil recueil, le recueil de Bonn a servi à son tour de source à de nombreux recueils protestants : ceux de l'Allemagne de l'Ouest et du Sud, de Strasbourg (édition de 1568), recueils néerlandais. Il n'est pas jusqu'à certains recueils de cantiques catholiques qui ne soient nés d'une réaction contre la popularité du recueil de Bonn même dans les milieux catholiques.

Une bibliographie systématique soignée et un appendice musical complètent cette excellente étude qui témoigne de la probité scientifique de son auteur.

S. WALLON.

A Census of autograph music manuscripts of European composers in American libraries, by Otto E. ALBRECHT. Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1953. In-8°, XVIII-331 p.

Par « american libraries » il faut entendre indifféremment des bibliothèques publiques et des collections particulières, les unes et les autres réparties entre une trentaine de villes sur le seul territoire des États-Unis. Un cinquième environ des pièces figurant sur ce catalogue est appelé à passer en d'autres mains et à sortir peut-être du pays qui l'abrite pour l'instant. Ainsi rien ne dit qu'en des temps meilleurs tout le fonds Béla Bartok, extrêmement important (plus de 100 numéros), ne regagnera pas la patrie de l'auteur. Il pourra en être de même des œuvres de Gustav Mahler et du *Wozzeck* d'Alban Berg, qui sont en possession de Mme Alma Mahler Werfel, veuve à la fois du compositeur et de l'écrivain. Je doute que le petit lot de manuscrits appartenant à Toscanini ne soit pas d'ores et déjà en Italie,

le célèbre chef d'orchestre s'y étant fixé définitivement. Il n'y a pas lieu de chicaner sur ce point ; l'on ne saurait distinguer entre toutes les collections qui, du fait de guerre, de changement de régime, de proscription de personnes, ont trouvé refuge en Amérique pour un temps indéterminé. Certaines y resteront, tel le fameux fonds Burrell, acquis par le Curtis Institute de Philadelphie et qui semble avoir échappé de justesse à une dispersion, sinon à une disparition ou destruction partielle. L'Atlantique est une plus sûre barrière que la Manche, étant donné les armes dont dispose Bayreuth.

Compte tenu de ces circonstances accidentelles, l'ensemble des collections américaines est trop disparate pour fournir de nettes indications sur le goût ou les préoccupations des amateurs d'autographes, des bibliothécaires, des musicologues en U.S.A. Sans doute remarque-t-on une extraordinaire abondance de manuscrits de Schubert (88 n^os^) et de Brahms (89 n^os^) ; mais l'on note également que, de tous les compositeurs français, le plus favorisé est Léo Delibes, avec 46 n^os^ ; et l'on ne saisit pourquoi un « mannheimiste » de basse époque, Peter Ritter, se trouve représenté par 76 manuscrits. Il ressort toutefois qu'un pays relativement neuf, même avec d'enviables moyens financiers, acquiert difficilement des manuscrits, autographes ou non, antérieurs à une certaine période, que l'on peut fixer aux alentours des dernières années du XVIIe siècle. Mis à part un recueil de pièces vocales religieuses du virginaliste Giles Farnaby (qui peut n'être qu'une copie postérieure), les œuvres manuscrites les plus anciennes, portées sur cet inventaire, sont de Robert Creyghton (1639-1733) et de John Blow (1649-1708). A cette carence à l'égard du passé s'opposent des initiatives pour le présent : mécènes et institutions commandent des œuvres à des musiciens contemporains et se réservent la propriété du manuscrit original ; comme c'est le cas des *Chansons madécasses* de Ravel, de deux quatuors de Schoenberg, d'*Apollon musagète* et de la *Symphonie de Psaumes* de Strawinsky ou de la *Turangalila-Symphonie* d'Olivier Messiaen.

Si éclectique qu'en soit le contenu, ce catalogue, établi avec un soin minutieux, nous apporte de très précieux renseignements, d'ordres divers, et se range désormais parmi les ouvrages qu'un historien de la musique des XIXe et XXe siècles se doit de consulter. Nombre de manuscrits sont datés par leurs auteurs et peuvent comporter des titres un peu différents de ceux que l'on connaît. Ainsi la Rapsodie pour saxophone de Debussy s'est-elle d'abord appelée *Esquisse d'une rapsodie mauresque* ; *Pierrot lunaire* fut commencé le 12 mars 1912 et les pièces dont il se compose se présentaient dans un autre ordre que celui adopté dans la partition gravée. Esquisses, brouillons (encore que l'on ne saisisse pas sur quoi se fonde la distinction un peu subtile entre *sketch* et *draft*), compositions inachevées ou inédites abondent. De Debussy notamment, des œuvres inconnues : une cantate *Daniel* et une *Ode bachique* de la période 1880-84 ; un Intermezzo d'une Suite pour violoncelle et orchestre (publié aujourd'hui à Philadelphie) ; des mélodies, *Chœur des brises*, *Séguedille* d'après Théophile Gautier, un *Rondel chinois* déjà signalé (« d'après des manuscrits du temps » et avec la dédicace suivante : « A Madame Vasnier, la seule qui peut chanter et faire oublier tout ce que cette musique a d'inchantable et de chinois »), et jusqu'à un *Noël pour célébrer Pierre Louys* ; des brouillons ou premières versions des *Nocturnes* (22 f^os^), de *la Mer* (27 f^os^) et de *Pelléas* (128 f^os^) ; enfin la seule page connue de *la Saulaie* pour orchestre et voix de baryton d'après D. G. Rossetti, œuvre projetée en 1896 et que j'ai retrouvée annoncée (avec *Nuits*

blanches) encore en 1900, au dos du Concerto en ré de Castillon. Je me garderai d'omettre une transcription pour violon de *Minstrels*, qualifiée par Debussy de « transcription pour piano et Hartmann, » encore moins de ne pas signaler un *Souvenir d'une marche boche* composée par Strawinsky à Morges en septembre 1915 ou une « Grande fantaisie pour cors de chasse » de Léo Delibes, lors d'un concours ouvert par la Saint-Hubert vichyssoise. Dans le domaine des curiosités je citerai deux mélodies de Bernard Shaw, datées de 1884, et un album de lieder écrits par Bettina von Arnim sur des poèmes de son frère, de Clemens Brentano, enfin de Gœthe et de Hœlderlin (sans doute le *Kompositionsbuch* que Romain Rolland dit être passé en vente en 1929). De la Malibran, un air introduit dans l'*Elisire d'amore* de Donizetti et, de Pauline Viardot, une mélodie *Étoile du soir*, écrite à l'âge de dix-sept ans. Les ethno-musicologues sauront que parmi les nombreuses compositions de Samuel Coleridge-Taylor, ce fils d'un médecin noir de Sierra-Leone et d'une Anglaise, se trouve une transcription inédite pour violon et orchestre d'une « traditional negro melody » (Yale University school of music). — Le chapitre des copies, transcriptions, arrangements et cadences est assez fourni : les fameuses fugues du *Clavecin bien tempéré* transcrites par Mozart pour quatuor à cordes ; des copies par Beethoven de fragments du *Messie* et — ce qui est plus inattendu, étant donné ses sentiments à l'égard de cette œuvre — de *Don Juan* ; une copie par Bellini du *Davidde penitente* de Mozart ; une transcription de l'Intermezzo de l'*Arlésienne* pour piano et orgue (!) par César Franck ; des cadences de Clara Schumann et de Brahms pour plusieurs concertos de Mozart, celles de Clara non publiées ; etc. Mais sait-on que, lors de son séjour en Italie en 1880 et à l'occasion de son propre anniversaire, Richard Wagner avait arrangé pour chœur mixte a cappella un passage du 1[er] acte de *Parsifal* (cortège du Gral), et que parmi les exécutants figuraient le compositeur lui-même, Humperdinck et le pianiste Joseph Rubinstein ?

Si l'on considère la provenance des différents manuscrits, ce catalogue établit que leurs possesseurs actuels ou passés sont, en nombre tout de même élevé, des musiciens — compositeurs ou interprètes. Le *Clavier-Büchlein* pour Friedmann Bach, aux deux tiers de la main de Bach, a d'abord appartenu au cinquième fils de celui-ci, Jean-Chrétien. La même cantate de Bach a passé des mains de Mendelssohn à celles de Pauline Viardot. Des manuscrits de Beethoven furent la propriété de Czerny, de Mendelssohn et de Schumann. Le Concerto pour violon de Brahms appartint successivement à Joseph Joachim et à Fritz Kreisler. On peut être surpris que Lily Pons possède la première mélodie de Debussy, *Nuit d'étoiles*, mais beaucoup moins que Sybil Sanderson ait les trois brouillons entiers d'*Esclarmonde*, de *Thaïs* et de *Werther*. Parmi les chefs d'orchestre l'on relève le nom d'Arthur Nikisch, propriétaire du manuscrit de la *Dante-Symphonie*. Quant à Toscanini, il est amusant de constater que son choix s'est porté à la fois sur ses compatriotes (Bellini, Boïto, Cimarosa, Donizetti, Martucci, Verdi) et sur les auteurs qu'il dirige de préférence (Beethoven, Debussy, Mendelssohn, Schubert, Richard Strauss et Wagner). Le catalogue ne donne pas la raison, musicale ou extra-musicale, pour laquelle l'éminent chef d'orchestre s'est, un jour, dessaisi d'un manuscrit de Kodaly.

André Schaeffner.

Paule Druilhe. — **Monsigny, sa vie et son œuvre.** Paris, La Colombe, 1955, 1 vol. in-8° de 125 p., avec exemples musicaux.

L'attachante histoire de l'opéra-comique français au xviii[e] siècle reste mal connue. Aucune étude d'ensemble, sérieuse et méthodique, n'a jamais été entreprise. De nombreux documents d'archives dorment encore, inexplorés ; de multiples partitions méritent qu'un musicien expérimenté les parcoure, pour en étudier l'évolution, et aussi — sur cet océan de musique morte — pour faire surnager et sauver de l'oubli quelques-unes des meilleures pages, et des plus inspirées. En attendant ce grand travail, qui mettra en lumière un côté original de la vie musicale française au xviii[e] siècle, il convient de louer ceux qui, comme Paule Druilhe, orientent leurs recherches autour de ce vaste sujet, et renouvellent l'étude des promoteurs du genre.

Monsigny figure parmi les plus notoires de ceux-ci. Et sur ce charmant musicien, depuis l'ouvrage d'Arthur Pougin, *Monsigny et son temps*, publié en 1908 — très méritoire, mais épuisé, et largement dépassé —, et l'intéressante mais très sommaire étude de Georges Cucuel dans *Les Créateurs de l'Opéra-Comique* (1914), il n'existait absolument rien, quant à sa biographie et à l'analyse de son œuvre. Cette monographie va donc recevoir un accueil empressé tant des historiens de la musique, que des nombreux amateurs de théâtre lyrique.

Malgré l'exiguité de la collection, l'auteur a réussi à faire tenir dans ces cent-vingt pages, une somme importante de connaissances et de jugements esthétiques. Cet art de la condensation s'allie à une érudition solide, et à un sens musical jamais en défaut. La portée de cet ouvrage s'en trouve ainsi considérablement élargie.

Une introduction substantielle — particulièrement dense et serrée — dresse un panorama de l'évolution du genre de l'opéra-comique, de 1697 (véritable début du Théâtre de la Foire) à 1762 (fusion du Théâtre de la Foire et de la Comédie Italienne). Vue synthétique, bourrée de faits et de dates, qui prépare de la manière la plus claire et la plus précise l'exposé de la vie de Monsigny.

Biographie rapide, mais qui rectifie beaucoup d'erreurs, et précise d'utiles détails, grâce à des documents inédits ou peu connus, empruntés aux écrits et mémoires du temps (notamment ceux de Collé, Bachaumont, Constant d'Orville, Favart, Madame de Genlis, Grimm, Lesage et d'Orneval). La carrière de l'artiste se développe d'ailleurs sans épisodes romanesques, dans la plus grande dignité : jeunesse modeste à Fauquembergues (Pas-de-Calais) et à Paris ; premiers succès au Théâtre de la Foire ; triomphes décisifs après sa rencontre avec Sedaine ; puis fin de vie étrangement silencieuse et retirée — une trentaine d'années —, sur laquelle certains points demeurent encore obscurs.

De beaucoup plus personnel, le second chapitre étudie l'œuvre de Monsigny, et donne une analyse critique de tous ses ouvrages. De plus, trois partitions caractéristiques des différents aspects de sa production, y sont examinées minutieusement : l'une en un acte, *Rose et Colas* (1764), à titre d'exemple de ces petits opéras-comiques de style léger, qui ont assuré les premiers succès de l'artiste ; ensuite, un ballet héroïque en trois actes, *Aline, reine de Golconde* (1766), dans lequel le compositeur élargit sensiblement sa manière, et étoffe son écriture ; enfin, son chef-d'œuvre, *Le Déserteur* (1769), « drame en trois actes en prose, mêlée de musique », une des plus

grandes réussites du théâtre lyrique, et le premier modèle du véritable opéra-comique de conception moderne — celui que Boieldieu, Hérold, Gounod, Bizet et Massenet porteront plus tard à son point d'achèvement. Très précieuses, ces analyses musicales, parsemées d'exemples, attestent de la part de l'auteur des connaissances techniques solides et étendues.

Le troisième chapitre, *L'homme et l'artiste*, fournit enfin matière à quelques réflexions terminales — trop brèves à notre goût, mais limitées par des nécessités d'édition —, qui pourront d'ailleurs, par la suite, servir de point de départ à une étude exhaustive du style. Si Monsigny n'était pas un harmoniste de haute lignée, tout bardé de science, il avait par contre, le don précieux de la mélodie expressive et poétique, d'un contour toujours naturel et séduisant. Il y a dans ses thèmes, une tournure particulière qui le fait presque toujours reconnaître, et un accent qui nous émeut encore. Ses lignes mélodiques, remarquait Paul Dukas, sont d'une inspiration si touchante et sincère, « d'un contour si naturel et si charmant, que l'on passe volontiers sur la faiblesse de l'harmonie qui les soutient, et que l'on pardonne au musicien d'instinct qui les a révélées, le peu d'apprêt de son art en faveur du plaisir qu'il nous cause ». De plus, il savait camper un personnage en scène, dessiner un caractère, insuffler la vie à un épisode théâtral.

La liste des ouvrages de Monsigny, une bibliographie sommaire, et un index alphabétique complètent cet attrayant et utile petit volume. Puissent se multiplier les ouvrages semblables, où la précision et l'honnêteté scientifique, le goût de la recherche désintéressée, s'allient à une compréhension réelle et à un sens authentique de la musique.

Georges FAVRE.

Catalogue international de la musique folklorique enregistrée. Édité par le Conseil International de la Musique Populaire. Oxford University Press, 1954. Préparé et publié pour l'Unesco.

Désolant opuscule ! Désolant par ce qu'on y lit, plus désolant du fait qu'il consacre, avec un regrettable éclat, la faillite d'une entreprise qui valait d'être tentée, mais qu'à coup sûr personne ne tentera plus désormais.

Seule pouvait, en effet, y songer une grande institution culturelle internationale, et lorsque, il y a plusieurs années, l'UNESCO résolut, en dépit de difficultés qui s'annonçaient sérieuses, de faire sien le projet d'un inventaire général des enregistrements de musique populaire et d'en confier l'exécution à la CIAP (Commission internationale des Arts populaires), bien des chances de succès étaient de son côté. Eût-elle abouti, les chercheurs auraient entre leurs mains un outil nécessaire, qu'ils appelaient de leurs vœux. On ne peut, hélas ! que constater l'échec total de ses efforts.

De quoi s'agissait-il ? En gros, de procéder, à l'intention des folkloristes ou ethno-musicologues, à un recensement critique des documents sonores folkloriques éparpillés à travers le monde, afin que chacun pût en connaître, sans d'interminables investigations personnelles, le nombre et l'espèce, apprendre le moyen d'y accéder, mesurer l'étendue de ce qui avait été accompli.

Au départ, il avait été fait état des sages conseils de L. Lajtha et d'un plan de travail qu'on ne pouvait qu'approuver : enquête par le moyen d'un questionnaire où seraient consignées, dans la mesure où elles existeraient, les caractéristiques de chaque document : origine (lieu géographique,

langue) ; genre musical et titre de la pièce enregistrée ; matériel sonore employé ; exécutants (sexe, âge, degré d'instruction, profession), toutes ces données devant servir à la composition d'un répertoire cohérent, étoffé d'un jeu d'index, qui guideraient le lecteur vers tel ou tel objet particulier de sa recherche. On ne voit guère d'autre façon de procéder possible, et y en eût-il une, il reste, en tout cas, bien certain que le problème ainsi posé ne pouvait aucunement se résoudre par la publication successive des catalogues, même systématiques, des diverses discothèques existantes, besogne purement administrative, sans issue et sans fin.

Par malheur, c'est précisément à cette solution malheureuse que, en dépit des excellents principes dont elle se réclamait, la CIAP s'est arrêtée, faisant paraître, coup sur coup, trois volumes, consacrés, l'un, à la Phonothèque nationale de Paris, l'autre au Musée de l'Homme, le troisième à l'Institut für Musikforschung de Ratisbonne. Elle aurait pu continuer ainsi pendant de longues années.

Si, pour apprécier les résultats scientifiques obtenus par ce moyen, on s'en réfère à la première des trois publications nommées, on s'aperçoit aussitôt qu'aucune des règles catégoriquement énoncées dans sa préface n'y a été tant soit peu respectée. Au lieu d'un catalogue, il ne nous présente même qu'un simple inventaire « par ordre d'entrée » : l'Abyssinie y fait suite au Brésil ; Tahiti à la Turquie ; la Roumanie à l'Asie centrale (?) ; l'Asie du Sud-est (?) à l'Égypte, etc. ; si bien que, par exemple, la France, l'Espagne, la Russie, l'Inde apparaissent en trois endroits différents, à charge pour le lecteur de s'y retrouver au moyen d'un index, abusif en soi et, au surplus, inexact. Rien de surprenant, dès lors, que les mêmes disques soient inventoriés deux fois (pp. 211 et 237-238) ou que « Suisse » renvoie à Madagascar.

Contrairement aux professions de foi initiales, aucune distinction n'est faite entre populaire et savant : les pièces énumérées sous « Maroc », « Inde », « Turquie », « Japon », etc. sont, dans l'ensemble, produits de hautes cultures.

La spécification — si importante ! — des « genres » fait souvent défaut là même où il eût été facile de la donner. Étudie-t-on, par exemple, le chant épique et ouvre-t-on, au hasard, le livre au chapitre « Grèce » (qui concerne une des collections les plus précieuses qu'abrite la Phonothèque), rien ne nous apprendra que *Mille maîtres bâtissaient* ou la *Chanson de Kamara* ou *Akritas, quand il courait* (lisez : « labourait ») ou *Le pont d'Antanas* (lisez : « Adana ») ou *Digénis est à l'agonie* ou les prétendues « chansons de fête » *Comme la mère* et *L'esclave a gémi* sont des récits chantés ; ni que *Androutzo, où as-tu passé l'hiver* ou *Mon petit Georges, tu es entré petit à l'école* ou *Le vieux Notis était assis* ou *Le jour était pluvieux* ou *Mon Antoine, à quoi penses-tu* sont des chansons « cleftiques ». Comment se douter, par ailleurs, que *Le salut du matin* est la *Kalimérima*, la chanson de la meule à main ? Comment deviner que *Les hirondelles de Vlachias* (lisez : « Valachie ») ou *Les caresses du mariage* (recte : « *L'éloge de la mariée* ») sont des chants nuptiaux et comment savoir si *Je dis adieu au quartier* ou *Ma mère, donnez-nous votre bénédiction* ou *On habille le nouveau marié* en sont ou n'en sont pas ? Comment se rendre compte que *J'aimais trois jeunes filles* est une danse chantée ?

A quoi s'ajoutent quantité de fautes pures et simples. *Sur une montagne* et *Demain, c'est le premier du mois* ne sont pas des chansons de soldats, mais des *calendes* de Nouvel-an. « Danse syrte », « danse tiki », « danse omali », n'ont aucun sens : il s'agit du *syrtos*, du *tik*, de l'*omal* (danses). Le vieux luth populaire des Grecs s'appelle *laouto* (non « laoute »), leur violon

archaïque *lyra* (non « lyre »). L'ignorance des rédacteurs va si loin qu'il leur arrive de confondre le nom d'une catégorie musicale avec celui d'une localité : les chansons de Pâques (Noël, Saint-Georges, Notre-Dame) *de Trata*, sont, en réalité les *tratas* de Noël, etc., danses régionales propres à la ville de Mégare. Simples échantillons. Il va sans dire que les innombrables négligences et bévues orthographiques (« Daphnepotomos » pour « Daphnipotamo », « Xantisse » pour « Xantippe », « Karpados » pour « Karpathos », « Triantakoulia » pour « Triantafilia », « Niste » pour « Nioti », etc., etc.) n'améliorent pas le tableau d'ensemble.

Au surplus, on a déjà pu juger ci-dessus, en passant, le mérite des traductions. Par endroits, elles se contentent de flotter curieusement, ainsi lorsque la lamentation funéraire est, une fois, correctement nommée « mirologue » ; une autre fois, « chant de mort » ; une autre encore, « chant funèbre », une quatrième, « chanson funèbre ». Ou lorsque *La chanson d'Archangelos* est rendue par *Le Fleuve ou Archangelitikos* et *La chanson de la femme de Tzavellas* par *De dzavellainas* (?). *Les jours de notre belle-fille* au lieu de *Les joues de la mariée* et *Valaque* au lieu de *berger* sont faux. Ça et là, les versions françaises, sans cesser d'être incorrectes, frisent le burlesque : *Si vous voulez sveltesse* (= « Si vous voulez savoir ce que c'est que d'être brave ») ; *Qu'est-ce que vous avez autour de vous* ? (= « Vous tous, là autour, qu'avez-vous ») ; *Je veux une, je veux deux fois* (?) ; *Deux jeunes femmes souples en mal d'enfant* (?) ; *Elle est bonne la forteresse de Morée* (bien « bonne », en effet). Tout au moins, l'authenticité des matériaux du fonds grec, recueillis par des spécialistes éprouvés, demeure-t-elle au-dessus de tout soupçon, alors que le reste est à considérer avec une extrême prudence : si — comme le pensent les auteurs du Catalogue — un compositeur, un électricien, une dactylo, un étudiant en botanique et sociologie, voire un docteur en droit sont capables de fournir d' « excellents documents de folklore direct », on ne peut que frémir en essayant d'imaginer l'indirect.

Les deux publications suivantes : catalogues des enregistrements africains du Musée de l'Homme et des enregistrements, relativement peu nombreux, de l'Institut für Musikforschung (ce dernier également entaché d'erreurs diverses) ne pouvaient évidemment faire beaucoup avancer une affaire si mal engagée, et l'on en était là, lorsque l'UNESCO résolut de se dispenser à l'avenir des services de la CIAP. On ne peut assez regretter que sa décision ait été due non pas aux griefs scientifiques indiqués, mais à d'obscurs démêlés financiers, dont nous n'avons pas à connaître.

Ce nonobstant, l'UNESCO (ou son factotum musical, le Conseil international de la musique) jugea utile de persévérer, en éditant ne fût-ce qu'un quatrième et dernier volume. Toujours prompt à se charger de besognes qui le dépassent, l'I.F.M.C. (Conseil international de la Musique populaire), offrit aussitôt de le mettre sur pied : c'est celui qui nous occupe ici.

L'insuccès stimulant, sans doute, l'ambition, nous sommes en présence, cette fois, du catalogue non d'une seule phonothèque, mais de « toutes les phonothèques » et, de plus, d'un inventaire de la production de toutes les maisons d'édition phonographique du monde.

Le volume débute par une préface de Ralph Vaughan Williams, président de l'IFMC et, de profession, compositeur. On peut y lire que « la musique folklorique, comme la liberté, la santé et la prospérité, est l'une des bonnes choses de ce monde », et ces fortes paroles donneront courage à ceux qui s'attaqueront à l'introduction qui suit et où Miss Maud Karpeles, secrétaire

de l'IFMC, leur propose un choix de charades d'apparence scientifique, qui, manifestement, la troublent elle-même autant que son lecteur. On s'étonnera que, pour elle, la pierre d'achoppement principale soit encore la définition de la « musique populaire authentique », et son embarras paraît d'autant plus incompréhensible que l'on pouvait croire ce point élucidé une fois pour toutes — du moins en ce qui la concerne —, depuis que, sur ses instances, l'IFMC a pris la mesure, à la fois radicale et bouffonne, de faire décréter la fameuse définition par une de ses Assemblées générales, à la majorité relative des votants. Le dernier mot n'a-t-il néanmoins pas été dit ? D'une part, Miss Karpeles spécifie, en effet, que le Catalogue confié à ses soins ne s'occupe que de la « musique folklorique authentique » et qu'on y a même établi une distinction (bien spécieuse !) entre « folklorique » et « populaire » ; mais, d'autre part, elle s'empresse d'ajouter que « la conception de la musique folklorique varie considérablement d'un pays à l'autre » et qu'il est « difficile de décider ce qui caractérise un chanteur ou un instrumentiste traditionnel ». C'est là précisément — on ne le répétera jamais assez — ce qui, scientifiquement parlant, est inadmissible. Ou bien une définition plausible du populaire (que bien des auteurs, dont le soussigné, ont essayé d'ébaucher) se conçoit, et, dans ce cas, on dira que les diverses formes d'art musical « commun » découvertes de par le monde s'y conforment plus ou moins, selon leur état de conservation, le degré d'évolution des sociétés auxquelles elles appartiennent, les influences que ces sociétés ont subies ou les contacts auxquels elles ont été exposées ; ou bien cette définition ne peut être formulée, et l'on en conclura que folkloristes, ethno-musicologues, « traditionnistes » et *tutti quanti* s'adonnent à un simple passe-temps de dilettantes, parfaitement inoffensif, mais rigoureusement stérile. (A moins que, plus vraisemblablement, il y ait science chez les uns, dilettantisme chez les autres).

Pour saisir où nous mènent les zigzags de Miss K., il suffit de ces quelques lignes, tracées d'une plume assurée : « En général, nous avons considéré comme [musicien traditionnel] celui qui a appris son art par tradition, sans instruction scolaire ; et nous avons essayé d'exclure tout ce qui a été chanté ou joué par des professionnels de la radio, du cabaret ou du concert, *bien que quelques-uns des enregistrements indiqués* (nous soulignons !) *aient été effectués par des exécutants qui sont devenus ensuite des musiciens de carrière.* » Voilà, pensera-t-on, qui ne présage rien de bon, mais qui, du moins nous fixe sur les directives imposées aux rédacteurs du Catalogue. Erreur ! Un peu plus loin, nous apprenons que, tout au contraire, on a « mis de côté tout ce dont l'authenticité n'a pas été garantie par un expert ». A la bonne heure ! Mais attention, tout de même : « il est évident que certains [experts] ont été plus éclectiques que les autres ». Le moyen de se retrouver dans le dédale de cette théorie transcendante !

Ayant ainsi défini — si l'on peut dire — la doctrine de l'IFMC, l'introduction nous avertit que le Catalogue se divise en deux parties : la première « consacrée aux enregistrements commerciaux, ... mis en vente par des fabricants de disques ou des associations savantes », la deuxième contenant ce que, par un euphémisme téméraire, Miss K. qualifie de « précisions sur les enregistrements que l'on trouve dans les (?) discothèques et des informations concernant les facilités d'échange, l'achat et la reproduction ». Au total — redisons-le —, en 201 pages, une encyclopédie où censément figurent toute la production industrielle mondiale et tout ce que conservent les archives sur lesquelles l'UNESCO ne nous a pas encore renseignés. Folle

prétention et qui trahit, dès l'abord, un manque inquiétant de sérieux.

Disons bien que le critère de classification « commercial — non commercial » ne correspond à aucune sorte de principe scientifique. S'y étant néanmoins arrêté, bien à tort, le IFMC se devait, à tout le moins, de l'observer. Il ne l'a fait ni peu ni prou : la note placée en tête de la partie « Discothèques » prévoit, sous 2 *c*, une catégorie d'enregistrements « disponibles dans le commerce », et ce sigle revient 37 fois de suite. Encore l'indication est-elle inexacte, la majeure partie de ce qu'elle signale étant, aujourd'hui, introuvable.

Par ailleurs, on nous avait promis de n'inclure que de la musique populaire, et, sous prétexte qu'en certains « pays » il est difficile de la distinguer de la savante, on a même été jusqu'à réduire, dans la première section, la part toute entière de l'Asie à 19 disques. Dans la seconde, en revanche, le savant foisonne au point qu'il faut renoncer à une accumulation fastidieuse d'exemples. Il ne faisait d'ailleurs pas davantage défaut, non plus, dans l'autre, puisque ni *ghazel* ni *manè* (pour nous borner à ceux-là) ne sont, que l'on sache, des formes populaires.

Des omissions et des inexactitudes variées aggravent encore cette absence de système. Ainsi (pour nous limiter) les disques de la Collection Universelle de l'UNESCO, qui ne sont pas à vendre, sont classés dans la rubrique « Commerce », mais les rédacteurs ignorent — ce qui est grave — la remarquable série turque du Conservatoire d'Istanbul, que l'on peut acheter, et ne nomment, pour la Turquie, qu'un seul et unique disque (de musique savante !).

Passe-t-on au problème de l'authenticité, rien qu'à juger de l'inconnu par le connu, les plus vives inquiétudes sont permises. Des falsifications folkloriques certaines (roumaines et autres) ou des déchets tels qu'une bonne partie des disques industriels yougoslaves ou les enregistrements ukrainiens de l'Ethnic Folkways Library ne nous engagent guère à faire confiance à l'anthologie du FIMC. Les auteurs de celle-ci — soit dit en passant — ne se sont pas aperçus, non plus, que le n° 13 roumain de l'Ethnic Folkways et le n° 7 de la Columbia World Library (tous deux sur la même page) sont une seule et même pièce, une fois intitulée « Complainte pour un mort », une autre « lamentation funèbre » ; une fois attribuée — faussement — à une pleureuse professionnelle, une autre à une femme nommément désignée ; une fois accompagnée par un *fluer mare* (on se dispense de traduire ; lisez : « grande flûte »), une autre par un « pipeau à tube de résonnance » (!) ; une fois soit-disant enregistrée par Béla Bartók, une autre par l'Institut de folklore de Buccarest.

La mise en ordre devait suivre (sauf, on ne sait trop pourquoi, en Afrique) un ordre « géographique » ou, plus exactement géographico-politique, en sorte que, ce procédé admis, il était normal de trouver la musique de l'Azerbaïdjan, celle de l'Arménie et celle de l'Ukraine sous « U.R.S.S. ». Mais cette règle est enfreinte, comme les autres. Ainsi, il y a un compartiment « Albanie » p. 122, mais, p. 151, une chanson macédo-roumaine d'Albanie a été cataloguée à « Roumanie ». Etc., etc. Pareil désordre est manifestement à imputer, dans une égale mesure, à l'impéritie et à la légèreté.

Celle-là, dont on vient de voir quelques effets, explique notamment le combat sans espoir que les responsables de ce Catalogue livrent, au long de 170 pages, au repère « titre », qui leur sert à immatriculer les enregistrements. Selon toute apparence, le terme « titre » (T) équivaut, dans leur esprit, à « premières paroles du texte poétique », d'où il s'ensuit que, lorsque celles-ci

viennent à manquer ou que seul est indiqué le genre d'un morceau, il n'y a pas de titre (*NT*). Par conséquent, « Ballade » ou « Berceuse » ou « Danse chantée », etc. sont *NT*. Ce qui n'empêchera nullement *Lokker* (= *Kulokk*, « appel aux bêtes » norvégien) d'être *NT* et *Kulokk* (= Lokker) d'être *T* ; *Springar* (danse norvégienne) *NT*, mais *Farandole* et *Hora T* ; *Bocet* (lamentation funéraire roumaine) tantôt *T*, tantôt *NT*, etc. Dans la section hongroise, de beaucoup la meilleure, mais qui ne fait état que des genres seuls, *T* et *NT* s'éclipsent même prudemment tous deux.

Veut-on un spécimen de l'impardonnable incurie des auteurs de ce triste texte ? Qu'on l'ouvre à « Roumanie », comme nous avons ouvert le volume I à Grèce : sur moins de 1 page 1/2 on y comptera 73 fautes et coquilles, et jusqu'à 4 par ligne.

Au surplus, aucun index n'oriente le chercheur à travers ce bric-à-brac d'informations disparates.

Tout cela, évidemment, est bien fâcheux. Mais le plus fâcheux n'est pas là ; il est dansla conception générale qui dicte, depuis 1950, l'élaboration de ces Catalogues, et de celui-ci plus encore que des trois antérieurs. Encore une fois, *il ne s'agissait pas de cela*. Voulait-on réellement venir en aide à ceux qui étudient la musique populaire, il fallait leur apporter non des renseignements sur telle discothèque ou telle radio ou la production globale de telle fabrique, mais un répertoire critique de tous les enregistrements folkloriques corrects, déposés où que ce fût.

S'il est logique que nous soient signalées les ventes limitées de certains musées ou archives, on ne comprend guère que 54 sur 195 pages soient occupées par la reproduction du catalogue, aisément accessible, d'une seule firme (à moins, toutefois, que tout ce qu'elle offre soit irréprochable, ce que l'on ne saurait affirmer). La tâche de l'IFMC ne consisterait-elle qu'à doubler aveuglément la publicité de l'Industrie ? A quoi peut bien nous servir la répétition de longues pages extraites des ouvrages déjà parus (p. ex., Musée de l'Homme, 12 pages, etc.) ? Que nous importe que les Universités de Heidelberg et de Tübingen possèdent l'album (commercial et de musique savante !) *Musik des Orients* de v. Hornbostel (non de Curt Sachs !), Radio-Alger et le Musée de Kampala (Ouganda) les disques du Musée de l'Homme, l'Instituto Colombiano de Antropologia et la Philadelphia Free Library, les éditions de la Library of Congress ? Ou encore que la radio autrichienne Rot-weiss-rot n'ait pas encore de catalogue et que le fonds de la Public Library de Detroit soit également « largely uncatalogued ». Combien nous eût-il importé, par contre, de connaître les fruits du labeur d'autres organisations, dont l'avoir est certainement dénombré et qui ne se seraient, sans doute, pas refusées à nous instruire (Archives de folklore finnoises, Archives de l'Académie d'Athènes, Library of Congress, Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, radios flamande et norvégienne et bien d'autres). Le Centre de Rome a même fait imprimer un catalogue privé qu'il y avait assurément lieu de reproduire ; il donne la somme d'un effort considérable et de grande qualité, auquel on doit, autant dire, la totalité de nos connaissances sur la musique populaire italienne. Notre catalogue lui accorde généreusement, outre la mention de son adresse, deux mots : 439 (enregistrements d') *Italie*.

L'IFMC a, de plus, oublié, semble-t-il, que le commerce n'a pas attendu son Catalogue pour faire, un peu partout, et par exemple en Espagne, en Grèce, en Bulgarie, certains enregistrements de grande valeur scientifique, aujourd'hui hors de circulation. Quels sont-ils ? Où sont-ils ? Quelles pho-

nothèques en conservent encore ? Problème auquel l'IFMC ne croit pas devoir porter le moindre intérêt.

Ce n'est pourtant qu'en répondant à toutes ces questions qu'on aurait pu rendre service aux chercheurs. Mais pour y réussir, avons-nous dit, il fallait une vaste campagne d'information, une vérification scientifique minutieuse des éléments recueillis et leur coordination en un système logique, enfin la rédaction d'un texte lisible, étoffé d'index utilisables. Œuvre immense ! objectera-t-on. Certes, mais non démesurée et, au surplus, de celles qui, seules, par leur nature et leur ampleur, justifient l'assistance d'une institution internationale officielle.

Il entrait dans les attributions normales de l'UNESCO de la faire aboutir. Aussi rien n'est-il plus affligeant que de la voir ruiner un projet qui intéresse au plus haut point la culture et les contacts de nation à nation, en accordant sa caution et le prestige de sa signature à des ouvrages tels que ce Catalogue, où l'incompétence le dispute à la présomption.

Constantin BRAILOIU.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Corpus musicae popularis hungaricae. — I. *Les jeux d'enfants.* II. *Jours solennels*, Budapest, 1951, 1953, édit. de l'Académie hongroise des sciences (en hongrois ; bref résumé français joint au vol. II).

Il n'est pas trop tard pour attirer l'attention sur ces deux puissants volumes (respectivement XXVII + 934 p. + 66 planches et XXIII + 1248 p. + 68 pl.), premiers d'une série qui, prévisiblement, dépassera la dizaine. Leur parution marque une date réellement historique. La Hongrie est, en effet, sur le point de mener à bonne fin la tâche la plus considérable à laquelle folklore ou musicologie etnographique aient encore osé se mesurer : l'édition d'un recueil scientifique général de sa musique populaire vivante. Il sera le premier de son espèce.

Le projet de ce vaste ouvrage et son plan d'ensemble sont dûs à Béla Bartók et Zoltan Kodály : ainsi s'accomplit maintenant le grand labeur auquel leur intrépidité juvénile s'est attaquée, voici plus de cinquante ans. L'un des deux amis ayant, hélas ! disparu, l'autre, par bonheur, veille toujours à l'édification du monument qu'ensemble ils avaient rêvé.

On ne saurait évidemment songer à énumérer ici, même hâtivement, les mérites, somme toute exceptionnels, des deux volumineux ouvrages qui nous ont été offerts jusqu'ici, non plus qu'à indiquer, même sommairement, ce qui pourrait y appeler la contradiction. Les points de doctrine susceptibles de la provoquer s'expliquent et se justifient. Le fait est qu'il existe une « école hongroise » de folklore, dont les méthodes ont été élaborées dès les premières recherches systématiques : il serait excessif d'en attendre aujourd'hui une refonte.

La Hongrie a eu beaucoup de chance : musique populaire originale, unité relative du style mélodique, territoire relativement peu étendu, que l'exploration pouvait, à la grande rigueur, explorer tout entier. Mais sa chance de toutes la plus grande est d'avoir donné le jour a des hommes de science et à des artistes tels que ceux dont, à bon droit, elle s'enorgueillit.

Constantin BRAILOIU.

Emilia COMIŞEL, Mariana RODAN-KAHANE. — **Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara** (Sur les traces de B.B. dans le dpt. de H.), dans *Muzica*, Bucarest, sept. 1955. — Emilia COMIŞEL. — **Recitativul epic al baladei**, dans *Muzica*, n° 6, sept. 1954 (supplém.).

Après de longues années de silence, les folkloristes roumains donnent de nouveau de leurs nouvelles. Ils viennent, en effet, de nous faire parvenir

un lot de publications diverses, éditées par l'Institut de folklore de Bucarest : études, recueils de matériaux, harmonisations, arrangements variés, ouvrages didactiques. Celles d'entre elles qui visent un but pratique se placent hors des préoccupations d'une revue scientifique ; les autres (dont les plus volumineuses sont loin d'être les meilleures) valent, au contraire, qu'on s'y arrête.

Tel est, tout particulièrement, le cas du rapport d'E. C. et M. R.-K. sur leur expédition dans une région où travailla autrefois Bartók. Prenant pour guide son article, aujourd'hui célèbre, *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad* (publié dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* de mars 1920, après avoir paru dans l'*Ethnographia* de Budapest, en 1914), les deux chercheuses ont entrepris de suivre, à quelque quarante ans de distance, son itinéraire ancien, d'une part afin d'acquérir de nouvelles connaissances sur sa vie et son activité d'explorateur et, d'autre part, afin d'étudier l'état de choses musical présent, dans la contrée visitée par lui. Elles y ont pleinement réussi.

Ceux mêmes qui étaient encore enfants au temps de son passage dans leurs villages gardent de Bartók un souvenir précis et ému, dépeignent ses attitudes, le décrivent assistant à la danse et notant, le crayon en main, « comment la femme suit l'homme », racontent les séances d'enregistrement, où l'appareil répétait fidèlement leurs chants et leurs cris. Une femme de soixante ans qui, toute jeune, prit part à la conférence-concert donnée par Bartók, en 1914, devant les membres de Société hongroise d'ethnographie, imite en riant la manière dont il lui indiquait, en sifflotant, les mélodies qu'il désirait entendre (détail dont il fait lui-même mention pour illustrer l'indépendance de la mélodie à l'égard de la poésie, dans le chant populaire roumain). Bref, tout le monde est d'accord, là-bas, que le « professeur » était un homme sage et excellent.

La partie analytique de l'étude n'est pas moins précieuse. Les conclusions qu'E. C. et R.-K. tirent des matériaux soigneusement recueillis et minutieusement transcrits par elles peuvent se résumer comme suit :

1) dans son ensemble, la région explorée est restée à l'abri des influences citadines ;

2) la moitié environ de ce que Bartók y a enregistré au moyen de son légendaire Edison subsiste et peut être reconstituée, le reste étant oublié ;

3) en revanche, quantité de mélodies nouvelles ont surgi, la plupart venues des territoires voisins, notamment du Banat ;

4) ces infiltrations ont entraîné certaines altérations du dialecte local :
— la strophe mélodique de quatre incises tend à prévaloir sur celle de trois (Banat) ;
— les refrains prolifèrent (Banat) ;
— l'ornementation s'est considérablement enrichie.

On regrettera que nos auteurs (peut-être par manque de place, auquel cas il y aurait lieu de leur en accorder, sans retard, davantage) aient borné leur investigation aux seules chansons « proprement dites », à l'exclusion de tout le répertoire rituel : chants occasionnels divers, plaintes et chants de cérémonie funéraires, chants nuptiaux, et surtout *colinde* (calendes d'hiver). Celles-ci abondent dans le département de Hunedoara, et celles que Bartók en a rapportées lui ont permis de découvrir l'existence, chez les Roumains, du rythme dit, à tort, « bulgare » (*aksak*), découverte dont il a

fait grand cas. Plus les études avancent, et plus l'axiome stipulant que les styles mélodiques populaires se définissent, avant tout, par les propriétés des chansons proprement dites prend l'allure d'un alibi sujet à caution.

Les sept pages in-4° qu'E. C. consacre au récitatif épique roumain font entrevoir une expérience, aussi bien pratique que théorique, remarquable, sans pourtant que cet acquis porte ici tous ses fruits. Le sujet est d'importance : il s'agit de la forme mélodique que revêt un récit versifié non divisé en strophes, par conséquent découpé, dans le chant, en fractions de longueur variable (« laisses »). Des témoignages anciens attestent l'existence passée de la « strophe élastique » en Occident. En Roumanie et en Bulgarie (et, sans doute, ailleurs), elle survit et peut encore être soumise à l'observation directe. E. C. en définit avec bonheur quelques rouages, sans nous présenter, toutefois, ni une simple ébauche du problème, base d'un travail futur, ni un « traité de la ballade roumaine » complet. Pour écrire ce traité, qu'elle semble à même d'aborder, il lui eût fallu un volume. Nous l'attendons avec un vif intérêt.

Constantin Brailoiu.

Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil : Deutsche Lieder und Spielstücke. Zweiter Teil : Ausgewählte lateinische Sätze. Herausgegeben von Heribert Ringmann. Textrevision von Joseph Klapper. Kassel et Bâle, Bärenreiter-Verlag, 1954. 2 vol. in-fol. de xv-134 p. et xi-96 p. (*Das Erbe Deutscher Musik*, vol. 4 et 8).

Il suffira de signaler brièvement cette réédition pure et simple du *Glogauer Liederbuch*, paru en 1936 et 1937. Rappelons qu'il contient tous les *lieder* et toutes les pièces « instrumentales » de ce codex copié vers 1480, et seulement 45 (sur 158) des pièces sur texte latin. L'une des caractéristiques du ms. est l'abondance des *contrafacta* et dans cet ordre d'idées quelques découvertes sont à signaler depuis la publication de la première édition, qui n'ont pas été incluses dans cette réédition : il s'agit notamment des nos 10 (*Au povre suis* de Busnois), 117 (*Nos amis* de Basin), 194 (*Enfermé suis en la tour*), 270 (*Se mon service*), identifiés par O. Gombosi et M. Bukofzer. En revanche peu de progrès ont été faits sur la personnalité des musiciens nommés dans le codex : Attamasch, Bebrleyn, Paulus de Broda et « Rubinus ». Enfin, parmi les quelques études publiées récemment sur le ms., on détachera celle de Kurt Gudewill, *Vokale und instrumentale Stilmomente in textlosen Kompositionen des Glogauer Liederbuches* (*Kongressbericht Bamberg*, 1953, pp. 248-252).

F. L.

Compositione di meser Vincenzo Capirola. Lute-book, circa 1517, edited by Otto Gombosi. Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'autrefois, 1955. In-fol., xcii-136 p.

On ne peut considérer sans émotion cette dernière œuvre de Otto Gombosi, car, si l'auteur a eu le temps de corriger lui-même toutes les épreuves, il n'aura pas pu voir l'ouvrage achevé et se rendre compte ainsi de la réalisation finale de son long travail. Et nous, maintenant, qui sommes appelés à le juger, ne le ferions pas sans scrupules si, fort heureusement, cet ouvrage ne désarmait la critique.

La tablature de luth de Vincenzo Capirola, acquise en 1904 par la Newberry library de Chicago, constitue l'un des trésors de cette bibliothèque, non seulement par son importance musicale, mais aussi par la valeur du manuscrit lui-même dont les enluminures sont d'une rare qualité. Copié et orné durant la seconde décade du XVIe siècle par Vidal, élève de Capirola, il contient les œuvres de ce « gentil homo bresano » sur lequel on ne savait jusqu'à présent absolument rien et dont Gombosi a reconstitué, grâce aux documents de l'Archivio storico civico de Brescia, toute la généalogie de 1388 à 1548. A vrai dire, c'est même plus qu'il n'en faut pour saisir la personnalité d'un musicien au sujet duquel malheureusement, à part deux déclarations d'impôts, l'auteur lui-même n'a pas pu découvrir grand'chose : il est né en 1474, est signalé à Brescia en 1486 et 1498, puis à Venise en 1517 et de nouveau à Brescia en 1548 ; ensuite, il disparaît pour nous, et son œuvre ne survit que dans ce manuscrit qui contient, comme le dit Vidal, « autant d'harmonie que l'art de musique peut en exprimer ». Le répertoire, qui comprend quarante-deux pièces, ne consiste pas seulement en transcriptions d'œuvres vocales (vingt-trois), mais aussi en compositions expressément destinées au luth, car il s'agit là d'un virtuose qui a confié à son élève des pièces uniques : *Ricercari* (beaucoup plus évolués chez Capirola que chez ses prédécesseurs) et danses. Gombosi analyse ces formes, en tire le sens historique et musical, et son chapitre sur la basse danse avec la comparaison de toutes les sources de la fameuse *Spagna*, constitue à lui seul un morceau d'érudition. Vient ensuite l'énumération des pièces, accompagnées d'un appareil critique complet avec sources, variantes, éditions modernes, et la préface est complétée par la publication des documents originaux, du tableau généalogique de six générations de Capirola et de l'avant-propos de Vidal (avec traduction en anglais) où l'élève expose ce qu'il a retenu de l'enseignement de son maître quant à la technique du luth. Pas d'index pour se guider dans cette longue introduction, mais sans doute le besoin n'en a-t-il pas semblé impérieux bien qu'avec ses quatre-vingt-douze grandes pages, cet essai constitue un ouvrage déjà respectable. Car, si l'on pouvait reprocher quelque chose à l'auteur, ce serait plutôt d'en dire trop et de ne nous laisser rien ignorer de ce qui n'a quelquefois aucun rapport avec la vie musicale. Mais cet excès marque assez que rien de ce qui est important n'a été omis. Quant à la transcription, quelle que soit l'opinion que l'on professe vis-à-vis de la méthode choisie par l'auteur, il serait facile, en tout cas, de lui en substituer une autre puisque la notation originale est donnée au-dessous de la transcription.

La Société de musique d'autrefois, qui inaugure avec ce volume sa collection de *Textes musicaux*, mérite d'être félicitée pour la présentation matérielle de l'ouvrage que ne vient ternir que la légère négligence d'un exemple musical reproduit à l'envers à la page XXV. Les dix folios donnés en fac-simile, dont deux en couleur d'une fidélité parfaite, permettent d'apprécier la valeur artistique du manuscrit et « la bellezza di la pictura » sur laquelle le copiste, à juste titre, fondait l'espoir de voir son œuvre préservée de la destruction.

Un travail aussi accompli insiste cruellement sur la perte irréparable qu'a fait subir à la musicologie la disparition prématurée de son auteur.

Nanie BRIDGMAN.

Wolfgang Carl Briegel. — **Fahre auf die Höhe,** Kantate für Tenor, Bass, vierstimmigen Chor, Violine I u. II, Violoncell u. Basso ; **Und es erhub sich ein Streit,** kantate für Sopran, Bass, vierstimmigen Chor, Violin I u. II Basso ;

Christoph Graupner. — **Jesu, führe meine Seele,** Kantate für Bass-solo, Violini unisoni, Basso u. Continuo ; **Wie bald hast du gelitten,** kantate für vierstimmigen Chor, Violine I u. II, Viola, Continuo u. Basso ;

herausgegeben von Friedrich Noack, Berlin u. Darmstadt, Carl Merseburger, 1955.

Briegel (1626-1712) naquit et vécut dans le sud-ouest de l'Allemagne, dans les provinces voisines du Rhin, baignées des influences réciproques des cultures méditerranéenne et nordique. Briegel est un Hessois qui poursuivit sa carrière à Darmstadt et qui écrivit un nombre important d'œuvres religieuses limpides et vivantes. Les deux cantates *Fahre auf die Höhe* et *Und es erhub sich ein Streit,* publiées dans la nouvelle collection des maîtres baroques de Darmstadt sont intéressantes en ce qu'elles adoptent une grammaire qui constitue l'une des sources de l'esthétique de J. S. Bach.

La première de ces cantates fait partie du recueil que Briegel édita sous le nom d'*Evangelischen Gespräche* en 1661-62 et est destinée au cinquième Dimanche de la Trinité. Elle est composée sur un dialogue entre Jésus et Simon-Pierre inspiré de l'épisode de la pêche miraculeuse de Luc V, 1-11. Jésus ordonne au futur apôtre de s'avancer sur le lac et de jeter son filet ; conformément au style symbolique en usage à la fin du XVIIe siècle, l'orchestre et la voix décrivent la scène à l'aide de mélismes faits de tierces rapides et emmêlées qui s'épanouissent en arpèges brisés descendants, comme le filet du pêcheur, lancé en éventail d'une main sûre, retombe sur la surface du lac. Le même procédé du dialogue se retrouve dans le charmant « Dialogus inter Christum et fidelem Animam » de Buxtehude et J. S. Bach, plus tard, utilisera maintes fois la même allusion symbolique pour évoquer les images du Nouveau Testament.

La seconde cantate, *Und es erhub sich ein Streit,* pour soprano et basse, appartient au *Concentus Apostolico - Musicus* de 1697. C'est un thème de joyeuse fanfare qui évoque la charge triomphante de Saint-Michel contre le Dragon, symbole de la lutte victorieuse du Christ contre le Mal. Le rappel du sang de l'Agneau versé pour prix du combat contre la Mort, suggère à Briegel un adagio inspiré, d'une virile grandeur, suivi de la jubilation des créatures du Monde.

Avec Christophe Graupner (1683-1760) nous assistons à de profondes modifications de forme et de style, car près de deux générations se sont écoulées. Élève de Kuhnau, Graupner faillit être nommé Cantor de Saint-Thomas de Leipzig à la mort de son maître. Mais il apportait avec lui une expérience très différente de celle du célèbre candidat qui, plus heureux que lui, fut nommé. En effet Graupner fut essentiellement un compositeur d'opéras et il fut un des principaux pourvoyeurs du théâtre de Hambourg, rôle que Hasse tint à Dresde et Haendel à Londres.

Dans la première de ces deux cantates, *Jesu führe meine Seele,* écrite pour la Pentecôte de 1712, le style d'opéra est nettement visible. L'aria dans lequel la basse demande à Jésus de conduire son âme à la céleste demeure

est une pièce où la virtuosité de la voix répond aux coups d'archets engageants des violons à l'unisson. Puis, après un récitatif classique, un allegro à 6-8 témoigne d'une certaine influence italienne par ses traits en écho et son caractère alerte souligné par la tonalité de sol majeur.

La deuxième cantate, *Wie bald hast du gelitten*, composé pour le Nouvel An de 1714 est d'une toute autre facture. En un nombre limité de parties, et avec une grande économie de moyens, Graupner déploie une étonnante somptuosité contrapuntique. Les cordes brodent un tissu sonore fait d'un continuo d'enchainements d'accords ; sur ce fond, le soprano et l'alto déroulent un canon libre commençant par un saut ascendant de sixte mineure, cependant que le ténor et la basse, à l'unisson, affirment un choral comportant des paroles différentes de celles qui sont chantées par les voix supérieures. Est-ce sciemment que Graupner adapte à une forme nettement buxtehudienne une technique qui rappelle le motet médiéval ? Quoiqu'il en soit, il témoigne d'un souffle sans défaillance qui le conduit sans le moindre repos tonal tout au long de la première partie. Le second chœur est également en style archaïsant sévère ; ici, les cordes soutiennent le plus souvent les voix à l'unisson. Deux thèmes sont traités en contrepoint, l'un est suivi en canon par le soprano et le ténor, alors que l'autre est déroulé, également en canon, par l'alto et la basse.

Le contraste entre ces deux cantates est saisissant et montre que Graupner, en tant que musicien d'église, sut s'écarter parfois du style de l'opéra.

Il faut savoir gré à Friedrich Noack, qui publia en 1916 un ouvrage sur Graupner compositeur de musique religieuse, d'avoir édité les œuvres des meilleurs musiciens de Darmstadt à la fin du XVIIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe. Il révèle ainsi la vitalité de cette musique allemande, symbolique mais de souffle un peu court chez Briegel, savante ou enjouée chez Graupner, qui illustre si bien les conceptions théologiques de cette époque et qui devait trouver avec J. S. Bach son épanouissement et sa fin. De plus, on a souvent dit que le Cantor de Leipzig avait été un attardé dans son siècle, qui voyait ailleurs les prémices d'une autre esthétique ; ces publications démontrent qu'il n'était pas un isolé et que, de son temps, l'art polyphonique des vieux maîtres avait encore plus d'un adepte.

L'édition, bien que scientifiquement établie, rend facile l'exécution de ces cantates et les met à la portée des petits ensembles vocaux et orchestraux. Un quatuor à cordes, un petit orgue et un chœur assez modeste suffisent pour faire entendre ces cantates courtes mais variées qui permettent de renouveler le répertoire des concerts spirituels.

Frédéric BRIDGMAN.

W.-A. MOZART. — **Die ihr des unermesslichen weltalls Schöpfer ehrt...** für Gesang und Klavier, facsimile-Ausgabe des schwedischen Mozartkomitees, herausgegeben von Dr R. Engländer. Stockholm, C. Gehrmans Musikvörlag, 1955.

Le Comité mozartien de Suède, dont le président est le Prof. C. A. Moberg, a eu l'excellente idée de publier cette cantate pour le bicentenaire de son auteur. Elle est extraite d'un petit cahier d'autographes et d'esquisses que Fr. S. Silverstolpe, chargé d'affaires de Suède à Vienne de 1796 à 1802, reçut des mains de Constance Mozart, et qui contient des variantes (repro-

duites dans le fac-simile). Ce précieux volume est actuellement conservé à la Bibliothèque d'Upsal. L'œuvre du maître de Salzbourg se présente sous la forme d'un cahier, grand format de papier à musique italien, de quatre folios de fac-simile, précédé de trois pages d'introduction et de notes substantielles du Dr R. Engländer, de l'Université d'Upsal. Il n'est pas besoin d'ajouter que le tirage est luxueux.

Eugène BORREL.

NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec une profonde tristesse la mort de Léon Vallas, survenue à Lyon le 9 mai 1956. Notre éminent et regretté collègue, après avoir soutenu une remarquable thèse de doctorat ès lettres *(Un siècle de théâtre et de musique à Lyon. 1688-1789)*, avait publié d'importants travaux sur V. d'Indy, C. Franck et Cl. Debussy. Il avait été Président de la Société Française de Musicologie de 1937 à 1943. En attendant de rendre à sa mémoire dans le prochain numéro de cette revue l'hommage que nous lui devons, nous tenons à exprimer à sa veuve ainsi qu'à tous ses proches nos bien vives condoléances.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Lundi 26 Novembre 1955.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées : Mlle Alvarez-Pereyre, présentée par Mlle Corbin et M. Chailley ; Mlle de Lima-Cruz, membre correspondant, présentée par Mlle Corbin et M. Raugel.

M. l'Abbé Marcel Thomas, curé d'Ozouer-le-Voulgiz, présenté par Mme Lebeau et M. Raugel.

La parole est donnée à Mme Marguerite Béclard d'Harcourt pour sa communication : *La Langue musicale des chansons folkloriques françaises au Canada.* Mme Béclard d'Harcourt avait été chargée par le Musée National d'Ottawa de transcrire un millier de chansons folkloriques françaises enregistrées au Canada par M. Marius Barbeau en 1916-1918. Ces transcriptions lui permirent de vérifier la valeur musicale des chansons qui lui parurent beaucoup mieux conservées outre-Atlantique qu'en France. Les chansons proviennent généralement du fonds français apporté par les émigrants du XVIIe siècle ; ce patrimoine s'est transmis oralement de génération en génération, en se défendant de toute influence indienne ou anglaise.

On est heureux d'y retrouver parfois la ligne mélodique de tel de nos grands sujets qui s'était tue en France depuis longtemps. On constate l'existence d'un lyrisme devenu plus rare en France, et une utilisation plus fréquente des vieux modes (de *ré*, de *fa*, de *sol* et de *la*) et d'une forme archaïque du mode d'*ut*, où la sensible ne joue aucun rôle attractif.

La conférence a été illustrée de nombreux exemples musicaux, interprétés par Mme Marguerite Pifteau et M. Joseph Peyron, accompagnés au clavecin par Mme Marcelle de Lacour. Quelques-uns de ces chants ont été donnés avec l'harmonisation de Mme Béclard d'Harcourt.

Séance du Jeudi 15 Décembre 1955.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

La candidature suivante est proposée et agréée : M. Guiomar, présenté par Mlle Corbin et M. Roland-Manuel.

La parole est donnée à M. le Professeur Jacques Chailley pour sa communication : *Recherche des principes d'une philologie musicale.* L'étude du langage musical doit s'inspirer des principes comparatistes et évolutifs qui ont transformé la philologie littéraire en une science exacte. Elle doit

s'appuyer à la fois sur le document écrit et daté, commentaire ancien ou musique notée, et sur les témoignages vivants de l'ethnologie musicale, et établir la liaison entre ces deux sources ; enfin, elle doit étudier dans quelle mesure les faits constatés sont en liaison avec les phénomènes physiques de la résonance et avec la physiologie. M. Chailley résume dans sa communication les premières conclusions que cette méthode lui a permis de proposer, et dont le développement a formé la matière de son cours public de Sorbonne 1954-1955 (la sténographie de ce cours vient d'être publiée au Centre de Documentation Universitaire).

Assemblée Générale du Samedi 28 Janvier 1956.

La séance est ouverte à 17 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Le procès-verbal de la précédente assemblée générale est lu et approuvé.

La parole est donnée au Secrétaire général pour son rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1955.

Le rapport du Trésorier et les comptes de l'année 1954 sont ensuite approuvés par l'Assemblée.

Le Président prononce ensuite une courte allocution au cours de laquelle il salue la mémoire de nos collègues décédés au cours de l'année 1955. Il souligne les progrès et les différentes activités de la Société.

L'Assemblée procède alors à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : Mme de Chambure, Mlle Corbin, M. Borrel, M. Favre et M. Verchaly sont réélus.

Après l'Assemblée générale, le Conseil procède à l'élection de son bureau pour l'année 1956. Le nouveau bureau est ainsi constitué :

Président honoraire : M. Marc Pincherle.
Président : M. Norbert Dufourcq.
Vice-Présidents : MM. Félix Raugel et André Schaeffner.
Secrétaire général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire adjointe : Mlle S. Corbin.
Trésorier adjoint : M. Perrody.

La séance est levée à 19 heures.

Séance du Mardi 6 Mars 1956.

La séance est ouverte à 20 h. 30, salle Marguerite Gaveau, sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

M. Bloch-Michel, présenté par M. Lesure et Mme Lebeau ;
M. Devoto, présenté par M. Chailley et Mlle Corbin ;
M. Wirsta présenté par M. Borrel et M. Mirambel.

La parole est ensuite donnée à M. Émile Haraszti pour sa communication sur l'*Élément latin dans l'œuvre de Chopin*. Après une vue d'ensemble de l'état des études concernant Chopin et ses origines, M. H. rappelle que dès la chute de Varsovie, Frédéric Chopin qui avait à peine dépassé vingt ans arriva à Paris où devait commencer sa formation et son évolution artistique. Le maître qu'il avait eu jusqu'alors, Elssner, un Allemand italianisant,

naturalisé polonais, l'avait initié au secret de l'art italien dont Varsovie était l'un des foyers. De formation, le jeune Chopin était complètement Italien ; il s'intéressait aux musiciens allemands italianisants, Mozart en premier lieu ; son idole était Rossini. Ses lettres de Vienne ne soufflent mot ni de Haydn ni de Beethoven ; d'ailleurs, jusqu'à la fin de sa vie, il demeure incapable de pénétrer la grandeur de l'art beethovénien.

L'influence du milieu de Paris opéra immédiatement en Chopin. Une opinion courante le classe comme poète exclusif de la mélancolie slave. Certes ses œuvres d'inspiration polonaise portent l'empreinte des mélodies du terroir quoique Chopin n'ait guère puisé directement à la mélodie rurale mais indirectement aux œuvres des compositeurs polonais qui ont développé des chansons populaires. Cependant il se dégage de sa musique une autre mélancolie sans rapport avec celle des slaves, celle que Fierens-Gevaert appelle « tristesse contemporaine » : c'était une psychose dénuée de cachet national et moins encore folklorique. Chopin se trouvait enclin à cette forme nouvelle de sensibilité.

On distingue deux styles dans son œuvre. Le style occidental ou latin des Études, Préludes, Ballades, Nocturnes, Barcarolles, Berceuse, etc., puis le langage polonais des Mazurkas, des Polonaises et autres œuvres moins importantes. La lecture des lettres de Chopin est indispensable à qui veut comprendre sa cantilène : un *bel canto* instrumental. Tandis que Liszt resta jusqu'à la fin dans l'orbite de Rossini, Chopin, tel Wagner, eut une admiration profonde pour Bellini qui laissa une empreinte indélébile sur sa ligne mélodique. Field, qui était le modèle le plus proche de Chopin, a subi aussi cette double influence par son maître Clementi, et par sa femme, Mlle Charpentier, pianiste française. La musique française mit ainsi son empreinte sur Chopin comme sur Liszt, grâce à la romance qui atteignit son apogée sous Louis-Philippe.

Sur l'évolution harmonique de Chopin comme sur celle de Liszt, Fétis exerça une influence décisive et irrésistible par son « ordre omnitonique ». Celui-ci n'était autre qu'une tonalité flottante, suspendue, neutre. C'est à partir de 1832 qu'une équivoque et une imprécision tonale se font sentir dans la musique de Chopin.

M. Haraszti termine en rappelant que les recherches de W. Landowska ont établi une affinité, parfois même une identité, entre Chopin, Couperin et Rameau au point de vue harmonique et ornementation. Parmi des observations justes, M. Haraszti relève quelques erreurs : ainsi W. Landowska prétend-elle que chez Chopin et chez Couperin, « la mélancolie ne poursuit aucun but matériel. C'est la mélancolie pour la mélancolie ». L'excellente claveciniste semble ignorer la mélancolie romantique. M. Haraszti trouve également fantaisiste l'explication que donne W. Landowska concernant la parenté de la musique de Chopin et de Couperin : « le perpétuel et lent mouvement des influences réciproques des nations ». Chopin eut maintes occasions d'étudier les œuvres de Couperin non seulement dans des éditions anciennes, mais à partir de 1840 dans l'édition de la Veuve Launer.

M. Haraszti souligne enfin que Frédéric Chopin est né non seulement de l'union de deux races, mais aussi de la fusion de l'âme latine et de l'âme slave. C'est là le secret de son génie.

Ajoutons que le thème de cette communication vient de faire l'objet d'une longue étude de M. H., parue dans le *Chopin Jahrbuch* (éd. F. Zagiba, Vienne, 1956, p. 37-84).

Séance du Jeudi 26 Avril 1956.

La séance est ouverte à 21 heures à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris sous la présidence de M. Norbert Dufourcq, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

M. Tripp, présenté par M. Chailley et M. Verchaly.

Mme Hélène Chouteau, présentée par M. Roland-Manuel et M. Dufourcq

Le R. P. de Meeûs, membre correspondant, présenté par M. Dufourcq et Mlle Corbin.

La parole est donnée à M. le Professeur Chailley pour sa communication sur *Le mythe des modes grecs*. M. Chailley rappelle que la théorie des modes grecs aujourd'hui usuelle n'a pas été transmise par tradition. C'est une reconstitution du XIXe siècle due en grande partie à Westphal. Elle assimile les modes grecs aux « aspects d'octave » mentionnés de façon très accessoire par cinq théoriciens du IIe siècle après J.-C. ; elle lui superpose en outre une conception de structure manifestement extrapolée, inspirée en partie de préjugés modernes, en partie de notions médiévales. Rien de tel ne peut être décelé dans les textes anciens. Les aspects d'octave n'y sont mentionnés que comme une convention solfégique incidente, dont le nom topique est donné comme archaïque. Ils sont présentés à côté des aspects de quarte ou de quinte et dans les mêmes termes qu'eux ; ils n'ont donc pas de valeur de structure supérieure à eux, pas même dans la définition de Gaudence (octave divisée en pentacordes et tétracordes) qui s'explique entièrement par la pure convention solfégique issue de leur numérotation. En outre, considérée en chromatique ou enharmonique (opération attestée par Cléonide) la théorie qui les assimile aux modes aboutit à des absurdités comme par exemple celle de définir « mode de *sol* » un hypophrygien enharmonique où le *sol* ne figure pas.

Les Grecs ne parlent jamais de modes. Ils ne connaissent que le « système », réunion d'intervalles dont l'unité élémentaire est le tétracorde, éventuellement le pentacorde, mais jamais l'octave, sauf chez les harmoniciens, qu'Aristoxène rabroue vertement pour cette erreur, et chez Ptolémée, qui se situe en marge de la doctrine usuelle. Une telle conception, à base de sons fixes et de sons mobiles, ignorant la prédominance d'une tonique et même d'une finale, est encore celle de nombreuses musiques primitives ou monodiques, dont l'étude est indispensable pour la compréhension d'une musique telle que celle des Grecs (Fabre d'Olivet et Fétis l'avaient déjà signalé avant Curt Sachs, qui renvoie seulement aux musiques asiatiques). La traduction usuelle de ἁρμονία par « mode » est, elle aussi, fortement sollicitée. Le mot n'a désigné l'octave que dans une nomenclature archaïque où ἁρμονία apparaît sur le même plan que συλλαβή qui désigne la quarte, ou διοξεία qui désigne la quinte. Outre plusieurs sens accessoires, parmi lesquels on ne peut rien relever qui justifie l'acception de « mode », ce terme se borne selon son étymologie à désigner un « arrangement de sons » sans qu'on puisse extraire des contextes aucune précision d'ordre technique, ni surtout rien qui comporte, selon la notion actuelle de mode, la prédominance d'une finale ou la structure d'une octave-type.

Reste le fait qu'aux mots *aspects d'octave*, *harmonie*, *tons* ou *tropes*, se

voient successivement accolés les noms topiques (dorien, etc.) que l'on considère depuis le moyen âge comme représentatif des modes.

Jusqu'à l'époque platonicienne, les « harmonies » topiques sont citées sans précisions techniques tantôt pour leur éthos, fortement affirmé, tantôt pour leur acuité et leur timbre, tantôt enfin pour la disposition de leurs intervalles, sans que rien du reste fasse échapper ces intervalles au cadre du système pour les intégrer à notre conception modale actuelle. Il faut donc admettre que ces harmonies sont caractérisées à la fois par leurs intervalles et leur hauteur, qu'elles sont différentes du système parfait classique à quoi elles se relient fort mal, enfin qu'elles présentent un caractère mélodique et sans doute un timbre de voix assez caractéristique pour être facilement identifiées par un non-professionnel et produire sur lui leur effet moral (ceci écarte évidemment l'hypothèse de Gombosi assimilant ces harmonies aux tropes de hauteur, ce qui aboutirait à faire donner à la même mélodie un caractère opposé en la transposant simplement au demi-ton voisin). Nous connaissons par analogie des exemples répondant à toutes ces définitions : *râgas* hindous, *maqam* arabes, *feststehende Weisen* (Idelsohn) de la musique juive. Ce sont des groupements-types d'intervalles sur une échelle caractéristique, sujets à des formules connues et identifiables, inséparables d'une tessiture et d'un timbre de voix définis, liés comme nos « harmonies » à une idée sociale, religieuse ou morale déterminée. C'est vraisemblablement à un concept de ce genre que répondent les anciennes harmonies à éthos, dont au surplus le nom topique correspondait sans doute d'assez près à leur origine réelle.

Mais ces harmonies ne nous sont pas totalement inconnues. Aristide Quintilien décrit six d'entre elles, qu'il attribue aux « très anciens », πανὺ παλαιότατοι en disant expressément que ce sont là les harmonies visées par Platon. Elles n'ont rien à voir avec nos « modes » de *ré*, de *mi*, etc... qui répondent à une toute autre conception, et elles remplissent parfaitement toutes les conditions ci-dessus.

Parallèlement à ces harmonies ethniques, qui semblent avoir disparu peu après Platon, et à qui seules s'appliquent sans doute les spéculations morales d'éthos, on assiste au développement d'un système différent, plus rationnel, d'origine peut-être pythagoricienne, issu d'un défectif normal basé sur le cycle des quintes, et qui au terme de son développement, deviendra le grand système parfait (σύστημα τελείον). Ce système « commun » supplante peu à peu les harmonies ethniques dont il est totalement indépendant. C'est lui seul qui est étudié par les théoriciens alexandrins. Jamais il ne s'attribue un éthos caractérisé, jamais non plus on ne lui voit associé le terme « dorien » à quoi l'ont assimilé les modernes.

Cette confusion provient d'une simple incidente solfégique des traités. Pour faciliter leur définition des tropes, les théoriciens ont numéroté, selon les intervalles rencontrés, les tétracordes, pentacordes et octocordes qui peuvent être formés à l'intérieur de ce système : ce sont les différents « aspects » (εἴδη) ou « schémas » (σχήματα) de ces polycordes. Mais en outre, on a du moins au début cherché à rattacher les aspects d'octocordes aux anciennes harmonies, en recherchant des similitudes qui permissent, au prix de quelques remaniements, de réutiliser ces noms connus. L'opération est attestée pour le mixolydien par Plutarque, qui la décrit et l'attribue à Lamproclès. Sur son modèle, on peut la reconstituer pour les trois autres harmonies ainsi retenues parmi les six décrites par Aristide : dorien, phrygien,

lydien. La théorie nouvelle des « hypos » complète la nomenclature. Ce sont les « aspects d'octave », d'existence éphémère sous ces noms d'emprunt, simples étiquettes solfégiques de transition, qui ont été prises pour les modes par la théorie du XIXe siècle.

C'est à partir de ces aspects d'octave que les mêmes noms topiques se retrouveront, amplifiés arbitrairement par le iastien, l'éolien, les « hyper » et de nouveaux « hypos », dans le diagramme des « tons » ou « tropes » dont le seul but est de trouver un point de repère rationnel plus ou moins précis pour la hauteur absolue. Ces noms, à l'époque alexandrine, et jusqu'à Boèce inclusivement, ne sont plus vivants que pour les tons, applicables au seul système commun : les aspects d'octave, sans parler naturellement des anciennes harmonies défuntes, ne les utilisent plus qu'à titre de souvenirs. Seul Ptolémée essaiera de codifier une théorie originale qui, tout en se basant sur les tons, rende aux aspects d'octave une réalité solfégique dont les autres se désintéressent. Mais lui-même ne songe pas à leur donner des noms topiques, désormais réservés aux tons, et ne les désigne que par leur numéro d'ordre.

Il faudrait également étudier dans quelle mesure ces noms, changeant une nouvelle fois de contenu, ont pénétré dans la théorie de l'*octoechos* byzantin, dont le principe, si l'on en croit les travaux d'Eric Werner, s'inspire de spéculations ancestrales, peut-être d'origine égyptienne ou assyrienne, sur les planètes et l'origine du cosmos.

Enfin, au IXe siècle, apparaît en Occident la théorie, d'abord confuse, des huit modes ecclésiastiques, où se retrouvent à nouveau ces mêmes noms, ayant encore une fois changé de sens. Il ne s'agit pas, comme Gevaert l'a fait croire un peu légèrement, d'un simple contre-sens de moines ignorants transcrivant la théorie grecque en se trompant sur les noms, mais d'une théorie nouvelle où se mélangent des éléments originaux — notamment la notion de finale privilégiée, qui apparaît ici pour la première fois — des emprunts à l'*octoechos* byzantin, et une nomenclature copiée sur celle des anciens Grecs en se basant sur le diagramme des tons, pris inconsidérément pour représentatif des modes. C'est un nouveau transfert analogue aux précédents, et il n'y a pas lieu de lui réserver l'exclusivité de l'indignation ou de l'ironie.

En résumé, la notion de mode telle que nous l'entendons aujourd'hui semble une création médiévale, non antérieure au IXe siècle et en tous cas totalement étrangère à la conception antique. Celle-ci a connu d'abord des « harmonies » ethniques à intervalles irréguliers, analysables sous le seul angle du « système », et analogue à ce que sont encore aujourd'hui les *râgas* ou les *mâqam*. A ces harmonies s'est peu à peu substitué un système unique rationnel, d'origine différente, qui pour l'analyse solfégique de ses octocordes a emprunté par analogie certains noms topiques aux anciennes harmonies. De là, ces noms remaniés sont passés dans le diagramme des tons, puis dans l'*octoechos* byzantin et enfin dans les modes médiévaux, chaque fois en changeant de contenu. La théorie aujourd'hui usuelle est une extrapolation du XIXe siècle, qui mélange à une conception mi-médiévale, mi-moderne, une nomenclature ancienne analogique et éphémère dont le seul but était de donner un nom à l'analyse solfégique des octocordes du système parfait. Sous la forme où on les présente de nos jours, rien ne permet de croire que les modes grecs aient jamais existé.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 5898). — 1956

